Jahrbuch der bildenen Kunst

Deutsche Jahrbuch–Gesellschaft



Jahrbuch der bildenden Kunst 1908/09

Herausgegeben von

Willy Pastor

Siebenter Jahrgang

Verlag: Fischer & Franke, Berlin W. 1908

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

Verzeichnis des Inhalts

Verzeichnis der Kunst- und Bilderbeigaben

Elkan, Benno: Studie.
Fischer, Th.: Die Pfullinger Hallen.
Haueisen, Albert: Sommer.
Haueisen, Albert: Feldblumenstrauß.
Heim, Heinz: Pfründner.
Hein, Franz: Illustrationsprabe aus H. Chr. Andersen.
Hölzel, Adolf: Eine junge Mutter.
Haffmann: Das märkische Museum in Berlin.
Im Wintergarten Ludwigs I. in München.
Innenhof eines spanischen Hauses in Teneriffa.
Kalb, Wilhelm: Am Wasser.
Kreis, Wilhelm: Entwurf der neuen Augustusbrücke in Dresden.
Kuithan, Erich: Schloß zu Tiefurt bei Weimar.
Lange, Willy: Gartenplatz.
Lange, Willy: Gartenbrunnen.
Lange, Willy: Garteneingang.
Lange, Willy: Azalien im Waldgarten.
Lange, Willy: Krokusblüte im Waldgarten.
Liebermann, Ernst: Die Kirche in Oberoppurg bei Neustadt a. d. Orla.
Luntz, Adolf: Sonntagsmorgen.
Olbrich, J. M., Dreihäusergruppe in Darmstadt.
Olbrich, J. M., Der gelbe Garten.
Olbrich, J. M., Speisezimmer im Eckhaus der Dreihäusergruppe.
Otto, Heinrich: Mondnacht.
Riemerschmid, Richard: Frühstückshalle.
Riemerschmid, Richard: Göttinger Ecke.
Riemerschmid, Richard: Studentenbude.
Römer, Georg: Pferdegruppe.
Seebach, L. von: Holzbildhauer.
Seebach, L. von: Studie.
Seibels, Karl: Studie.
Seibels, Karl: Studie.
Steiner: Titelzeichnungen.
Taschner, Ignatius: Parsifal.
Thoma, Hans: Majolika-Entwurf.
Vogeler, Heinrich: Titelzeichnung.
Volkmann, Hans von: Frühling.
Volkmann, Hans von: Deutscher Wald.
Wackerle, J.: Majolikagruppen und Spaliergang.
Wenig, Bernhard: Illustrationsprobe aus Schäfer: „Rheinsagen".
Wield, E. Fr.: Brunnenfigur.
Würtenberger, K. M.: Majolika-Entwurf.
Würtenberger, Ernst: Bauernbildnis.
Zügel, H. J., Heimkehr.

Städteschau

Berlin

Das Berliner Ausstellungswesen des letzten Winters stand unter dem Zeichen der englischen Malerei. Die erste nennenswerte und mit besonderer Feierlichkeit eröffnete Ausstellung (September 1907 bei Schulte) wurde veranstaltet von der „international Society of Sculptors, Painters and Gravers". Im Januar kam dann die tausendfach besprochene große englische Ausstellung der Akademie. Ihr Erfolg war für Berlin — das Wort ist hier wirklich einmal berechtigt — beispiellos. Bis zum letzten Tag war in der Akademie ein Gedränge, wie man es selbst in der Nationalgalerie zurzeit der Jahrhundertausstellung nicht erlebt hatte. Die Damen ließen sich auf ihre Art anregen. Hutformen, Haartrachten und Zuschnitt, die man bei den altenglischen Bildnissen kennen gelernt hatte, kamen in Mode. In den künstlerischen und den kunstkritischen Kreisen wogte der Streit. Die feierlichen Reden bei Gelegenheit der Eröffnung der Sezession und der Großen Berliner brachten endlich den Abschluß. War man in Moabit der Bewunderung voll für die englische Kunst, so nannte Max Liebermann sie in verärgerter Stimmung „greisenhaft".

So starke Wirkungen müssen schon von starken Ursachen ausgehen, und die Ursachen des englischen Erfolges sind nicht einzig in den Vorzügen der englischen Kunst (der älteren natürlich) zu suchen, sondern ebensosehr in gewissen Schäden des neudeutschen Kunstschaffens. Die ewige Ausländerei hat uns glücklich so weit gebracht, daß der Begriff „deutsche Malerei" wie ein Wort ohne Inhalt von jedem Kunstschreiberling bespöttelt werden darf. Die Tradition ist uns verloren gegangen. Jeder junge Maler glaubt sich berechtigt und befähigt, kraft seiner „Persönlichkeit" alle Überlieferung mißachten, und aus den Tiefen dieser seiner Persönlichkeit heraus ganz von vorne anfangen zu können. Und nun lernten wir in der englischen Malerei eine Kunst kennen, die eine Überlieferung von Jahrhunderten hat, eine Überlieferung, die jedem einzelnen ganz bestimmte Gesetze vorschrieb. Solche Traditionsgesetze, wurde im Deutschland der Sezessionen immer wieder gesagt, lassen keinerlei künstlerische Selbständigkeit aufkommen. Und die englische Ausstellung erbrachte den Beweis, daß solche Gesetze ganz im Gegenteil die wirkliche künstlerische Kraft nicht vernichten, sondern zur Entwicklung bringen.

Soviel an dieser Stelle über die englische Ausstellung und die englische Malerei. Nur eine allgemeine Bemerkung ist noch geboten. Die Bewunderung für die englische Kunst hat sich vielfach in dem Wunsch geäußert, unsere Bildnismaler sollten von den Gainsborough und Romney und Raeburn unmittelbar lernen. Bis jetzt ist glücklicherweise kein ernstzunehmender Maler dem gutgesinnten Rat gefolgt, und wir wollen hoffen, daß wir auch künftig von einer solchen Mode befreit bleiben. Wie man bei aller Achtung vor der Überlieferung persönlich selbstständig bleiben kann, das ist das einzige, was wir von den Engländern lernen können und wollen. Im übrigen sind die englischen Überlieferungen andere als die deutschen, die uns allein angehen.

Und wie auf den Künstler sollte die Ausstellung auf den Ausstellungsleiter wirken. Englisches 18. Jahrhundert haben uns die größten und kleinsten Berliner Kunstsalons nun wirklich genug gezeigt. Wie wäre es, wenn man nun auch einmal zeigte, was an guter Malerei in **Deutschland** im 18. Jahrhundert geleistet wurde? Die Kunsthandbücher wissen nicht viel davon zu sagen. Sie wußten auch nicht viel Gutes von der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, bis die große Ausstellung in der Nationalgalerie sie belehrte. Es spricht mehr als ein Anzeichen dafür, daß eine groß durchgeführte Ausstellung „Deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts" ähnliche Überraschungen bereitete.

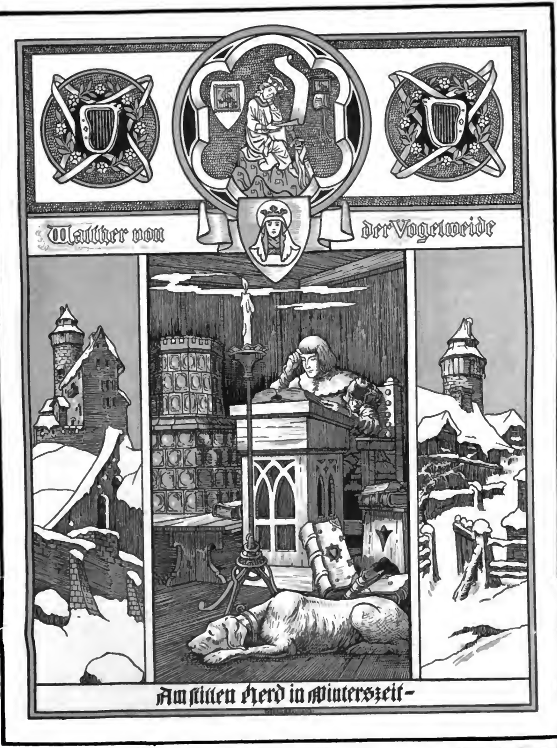
Noch zwei große Ausstellungen brachte die Akademie. Die eine war Fritz Werner gewidmet, der sie nicht lange überleben sollte. Sie schloß sich unmittelbar der englischen Ausstellung an, aber beim Publikum war Werner längst außer Mode und die Säle, die im Februar oft geschlossen werden mußten, weil die Leute gar zu massenhaft andrängten, waren im März gähnend leer. — Von grundsätzlicher Bedeutung war die Akademieausstellung um die Jahreswende. Artur Kampf, der sie leitete, bewies wieder einmal, wie sehr er über den Kunstparteien steht. In der Liste der von ihm, dem Präsidenten der Akademie, eingeladenen Künstler überwogen ganz entschieden die Sezessionsnamen. Nur die Eintagsmoden der Sezession, das Trumpfen mit dem Neuesten, Allerneuesten machte und macht Kampf nicht mit. Sofern eine Verständigung zwischen den Parteien noch heute möglich ist — und die sollte möglich sein! — wird sie diesem „Akademiker" gelingen, der so nachgiebig und doch ein so gerader künstlerischer Charakter ist.

Von den Sonderausstellungen, an denen im Berliner Kunstwinter ja niemals Mangel ist, waren die wirkungsvollsten bereits bekannten Künstlern gewidmet. Im Oktober machte eine Liljefors-Ausstellung im Künstlerhaus einiges Aufsehen. Die Frische dieses besten aller lebenden Tiermaler siegt immer wieder. Er beherrscht alles, was irgend in den Ateliers zu lernen ist, aber seine Bilder riechen nicht nach Terpentin, wirken vielmehr wie die lebhaften Schilderungen „aus dem Tagebuche eines Jägers". — Schulte hat das Verdienst, durch eine umfassende Ausstellung von Werken Otto Greiners hier klarere Vorstellungen vom Wesen dieses Monumentalkünstlers geschaffen zu haben. Der Schöpfer des episch großen „Odysseus und die Sirenen" ist wahrhaftig nicht nur der „Schüler Klingers", als der er in den Kunstgeschichten gebucht ist. Mit Klinger, und mit Stauffer-Bern und Geyer hat Otto Greiner, wie Guthmann im Katalog sehr richtig sagte, lediglich eine gewisse Gleichartigkeit künstlerischer Entwicklung gemein: „vom Detailstudium der Natur im Sinne der großen deutschen Meister des 16. Jahrhunderts zu Monumentalität und Stil." — Auf engere Kreise, aber auf die um so stärker wirkte eine Melchior-Lechter-Ausstellung bei Gurlitt. Lechter ist der Typus jener Künstler, von denen man sagen kann, sie haben eine Gemeinde. In seinem Glasgemälde-Triptychon bewies er von Neuem, wie viel Sinn er hat für die kirchlich-feierliche Geste der Gotik, ihre Askese und Weltverachtung — und wie herzlich wenig Verständnis für die bäurisch gesunde, durch und durch volkstümliche Kunst, der wir die Farbenfreude der Gotik, ihr Ornament und ihre schönsten Linien verdanken. Das ist ja überhaupt das alte Vorurteil der Künstler wie der Kunstgelehrten, daß sie nur um eine kirchliche und nicht um eine weltliche Gotik wissen. Die weltliche aber war vor der kirchlichen da, in Hausgerät und Schmuck, und ihr wäre ein nachfühlender Künstler gerade heute sehr zu wünschen. — Den Geruch der frischen Ackerweide und herbe Morgenluft meinte man zu spüren, wenn man von der Lechterschen Ausstellung hinüberkam in eine gleichzeitig bei Schulte tagende, die Heinrich Zügel gewidmet war. Als Techniker wird Zügel heute vor allem gerühmt. Man kennt seine breite, schwere, man möchte sagen: horizontale Malart (bezeichnend ist es übrigens, wie selten er bei seinen Bildern das Hochformat wählt, und wieviel weniger sicher er dann scheint). Wie er mit diesen scheinbar plumpen Mitteln seine Tiere herausmodelliert, daß man fühlt, wie sie beseelt sind von einer fast unbändigen Kraft, das ist freilich bewunderswert. Mindestens gleichbedeutend wie der Tier- ist aber der Atmosphärenmaler Zügel.

Im März hatte das Künstlerhaus eine kleine Sensation vorbereitet durch die Ausstellung der Erlerschen Entwürfe zu den Wiesbadener Kurhausfresken, bekannt durch das absprechende Urteil des Kaisers, der sie „zu bunt" fand. Der Kunstgeschmack des Kaisers wird in Berlin sehr häufig und sehr energisch kritisiert. Auch diesmal hätte man gern zu Erler als der Partei des Schwächeren gestanden, aber es ging beim besten Willen nicht. Diese Sachen waren in der Tat „zu bunt". Fritz Erler hatte den Fehler gemacht, Plakat- und Freskostil zu verwechseln. Farben, die für den Lärm der Straßen vorzüglich passen mochten, gab er in einen Innenraum, und so konnte man trotz aller Gegenbehauptungen nur feststellen, daß ihm die erste Voraussetzung für gute Freskokunst, der Sinn für Raumwirkung fehle.

Mit großem Prunk und vielen schönen Reden trat zu Beginn des Jahres Seeßelbergs Werdandi-Bund in die Öffentlichkeit. Pflege deutscher Kunst war sein Programm, und was er unter deutscher Kunst verstand, suchte er anzudeuten in einer ersten, vorbereitenden Ausstellung im Künstlerhaus. Die Ausstellung war gut und nicht engherzig, so daß man nur bedauern kann, daß ihr bisher noch keine zweite folgte. Thoma war ausgezeichnet vertreten. Steinhausen, Volkmann, Zumbusch, die Worpsweder, der märkische Künstlerbund und was sonst nicht noch alles zur Stelle war: für jeden Unbefangenen war wieder einmal der Beweis erbracht, daß wir eine eigene deutsche Kunst heute haben. Aufgabe des Werdandibundes wäre es gewesen, es bei dieser großen Heerschau nicht bewenden zu lassen.

Es scheint nun, als ob eine rührige kleine Gesellschaft die weniger effektvolle aber um so wichtigere Kleinarbeit, in Einzelausstellungen



Zeichnung von Georg Barlösius. † 1908
(Zur Prachtausgabe von Wagners Meistersinger)



Ernst Würtenberger, Bauernbildnis



Gregor von Bochmann. Auf einem holländischen Pferdemarkt

ausgesprochen deutschen Künstlern zu ihrem Recht zu verhelfen, übernehmen wollte. Sie nennt sich „Gesellschaft für Kunst und Literatur" und tagt in den Ausstellungsräumen des Verlags von Fischer und Franke. Die Ausstellungen sind geschmackvoll inszeniert und hüten sich vor dem Fehler, durch das Vielerlei des Dargebotenen die Aufmerksamkeit zu zersplittern. Mehr als drei Künstler sind nicht vertreten (ein Grundsatz, der in allen Kunstsalons durchgeführt werden sollte; wie die besten Konzerte heute bereits eine ausgesprochene Vorliebe für das Dreinummernprogramm haben). Zwei Malernamen, die hier erst einen rechten Klang bekamen, müssen besonders genannt werden: Hartig und Scholtmann. Eine durch und durch gesunde Natur steht in Hartig der Welt gegenüber. Volle, ungebrochene Farben, energisch zusammenfassende Umrisse und eine einfache, klare Disposition. Einer solchen Art kann man sich wohl freuen in einer Zeit, da eine nimmermüde Zergliederung der Form und Farbe als Kunst bewundert wird. Etwas ähnliches ist es um Scholtmann, dessen gesund niederdeutsche Kunst in Worpswede ihre Wahlheimat fand. Weder im Schrifttum noch in der bildenden Kunst fehlt es uns heute an guten Menschenschilderern, die sich frei halten von aller Sentimentalität. Scholtmann gehört zu ihnen. Wie er seine Bauern oder auch geistig tätige Menschen darstellt, das heischt Aufmerksamkeit selbst in der Erinnerung an die besten Worpsweder. Und wie die Menschen, sind die Gehöfte, in denen sie arbeiten, nnd die Natur ringsum gegeben.

Die Sezession gab diesmal ihren Besuchern ein schweres, ein bis heute noch immer nicht gelöstes Rätsel auf. Der Clou ihrer Ausstellung war nämlich eine ganz köstliche Sammlung von Zeichnungen, Öl- und Temperabildern Wilhelm Leibls. Die Sammlung enthielt eine ganze Reihe fast allgemein noch unbekannter Werke aus Privatbesitz, und blieb nicht etwa tendenziös auf Leibls „zweite Periode" beschränkt, sondern gab ein Bild des ganzen Künstlers. Seltsam, wunderseltsam, wie Wilhelm Leibl in dieser Umgebung wirkte. Der Maler des ruhig festen Blickes inmitten von Leuten, deren Beobachtung blinzelt oder späht; der Maler des Seins unter Nervösen, die stolz sind, irgend eine ganz flüchtige Augenblicksbeobachtung festzuhalten; der Maler bäuerischer Gesundheit neben Hysterikern. Eine bewußte Verhöhnung alles dessen, was den Durchschnitt der Berliner Sezession bezeichnet, hätte kein grausameres Beispiel wählen können. Was sollte die Sammlung gerade hier? Wie gesagt: ein ungelöstes Rätsel.

Gauguin und van Gogh waren bis jetzt die letzte Grenze gewesen, an die der „stürmische Wagemut der Sezession" herangekommen war. Auch die war diesmal überrannt. Aber was da von französischer Jugend heuer gezeigt wurde, und was Jüngstdeutschland (richtiger: Jüngstberlin) zu ähnlichen Leistungen anspornte, das war so drollig in seiner Übertreibung, daß es selbst auf den Berliner Westen ohne Wirkung blieb. Einige Sensationsbilder wie eine in Geburtswehen sich windende Frau, das klinische Bild in allen Einzelheiten durchgeführt, oder eine Vergewaltigungsszene, mögen nach der abschreckenden Wirkung, die sie auf alle Parteien ausübten, mindestens das eine Gute gehabt haben, daß man sich sagte: so geht das nicht weiter. Diese Ausstellung war nach Form und Inhalt ein Äußerstes, nach dem die Besinnung sich wieder einstellen muß, wenn es überhaupt noch eine Sezession in Berlin geben soll.

Zwischen den Ungeheuerlichkeiten fanden sich wie immer einige Bilder, vor denen man weilte. Vom armen Walter Leistikow waren fünf Bilder da, die bewiesen, wie selbständig der feine Poet der norddeutschen und dänischen Landschaft geworden war, der so früh sterben sollte. Liebermann war in drei Bildnissen nicht nur Maler, sondern auch guter Charakteristiker. Corinth spielte diesmal weniger als sonst den wilden Mann; sein Bild „Nacktheit" war sogar ein ausgezeichnetes Stück Aktmalerei. Slevogt brillierte in einem Bildnis der Durieux als Kleopatra. Israels, Kalkreuth, Sohn-Rethel, Strathmann, Bartning, Klein-Diepold, Walser, Alberts, Brandenburg — ein Zimmer voll sehr guter Sachen war schon zusammenzubringen, das neben Leibl nicht parodistisch gewesen wäre. Und wollte man ähnlichen Kunstwerken in Zukunft mehr Beobachtung schenken als den herrisch sich breit machenden Sensationen, dann würde die Sezession auch wieder eine geistige Macht werden können.

Die Skulptur, die sonst noch immer der Sezession besserer Teil gewesen, krankte diesmal an Richtung und Partei. Die Maillot und Minne fangen an auch hier Schule zu machen. Aber bei ihren „deutschen" Mitläufern uns aufzuhalten, haben wir noch weniger Veranlassung als bei den Nachahmern der Gauguin und van Gogh. Das beste wurde von Kleinplastikern und von Bildnisskulptoren geleistet. Die Plaketten Unterholzers, die Putten von Kraus, Pottners Keramiken und die Büsten von Klimsch und einige von Geßler waren sehr tüchtige Arbeiten. Von den größer gedachten und ausgeführten Werken waren nur drei als über den Durchschnitt ragend zu nennen: Pöppelmanns Brunnen mit weiblicher Figur, Tuaillons bereits bekannter Hirsch und Nikolaus Friedrichs Tauzieher.

Die große Berliner Kunstausstellung ist in diesem Jahr (und nicht zum erstenmal ist das so) am besten charakterisiert durch das alte Wort

vom juste milieu. Wenig Gipfelleistungen, aber ein sehr achtbarer Durchschnitt. Besondere Anerkennung verdiente die Aufmachung des Ganzen. Das Riesentreibhaus aus Glas und Eisen war in den meisten Sälen kaum wiederzuerkennen. Eingespannte Decken und vorgeschobene Wände machten die Räume, die früher so unangenehm an den Emporkömmlingsgeschmack der Gründerzeit erinnerten, einigermaßen behaglich. Die Hängekommission paßte dem geläuterten Geschmack sich an, indem sie keine Überfülle an den Wänden duldete. All diesen rührenden Bemühungen, die sich mit einem so spröden Material abgeben müssen, wäre es von Herzen zu wünschen, daß man sich endlich einmal entschlösse, den unmöglichen Glas-Eisenbau überhaupt verschwinden zu lassen und ihn zu ersetzen durch einen Bau, wie ihn die moderne Ausstellungstechnik verlangt.

In den Sälen der Berliner Maler konnte man sich mit Freude vergewissern, wie die Lust an wachen, frischen Farben, den richtigen Bauernfarben immer mehr sich durchsetzt. Die Malerei hatte ja lange Zeit, ganz wie durch viele Jahre hindurch das Kunstgewerbe, eine bedenkliche Schwäche für blasse, blasierte Farben, die allein als künstlerisch vornehm empfunden wurden. Das ist nun gottlob vorbei, und die niederdeutsch kräftige Art Otto H. Engels, des Ausstellungsleiters, kann als bezeichnend für den Durchschnitt gelten.

Ein glücklicher Gedanke war es darum auch, die Niederdeutschen, in denen neben Engel namentlich Dettmann herrscht, in einer Sonderausstellung zu vereinen. Die Worpsweder, Kallmorgen, Leipold, Mohrbutter, Feddersen, um die wichtigsten zu nennen, waren hier vereint. Recht verschiedene Naturen untereinander. Aber man brauchte nur die Leistungen der neuen Gruppe mit dem zu vergleichen, was etwa die alte Münchener Künstlergenossenschaft zu geben hatte, und man überzeugte sich, daß gewisse Stimmungen auch den so verschiedenen Norddeutschen gemeinsam sind, und daß eine solche Vereinigung nicht nur für die Interessen ihrer Mitglieder, sondern auch für die der Kunstgenießenden förderlich sein kann.

Etwas ganz Neues hatte die Ausstellungsleitung im westlichen Flügel versucht. Eine ganze Flucht von Sälen war zu einer Einheit zusammengebracht. Zunächst sah man da zwei Säle altjapanischer Handmalereien und Plastik. Die Sachen waren aus Privatbesitz und unverkäuflich. Also was sollte dieses Altjapan hier? Man fand die Antwort, wenn man die Flucht der hinter der Japanausstellung liegenden Säle 44 und 50a bis 50h durchwanderte. Die Räume 50a bis 50h, eine kleine kunstgewerbliche Ausstellung, stellten die Wohnung eines reichen Kunstfreundes dar, und Saal 44 desselben unbekannten Gottes „Galerie". Mit dieser Galerie hatte die Ausstellungsleitung ihren besonderen Ehrgeiz. Hier wollte sie zeigen, was gute neue deutsche Kunst sei, und sie zeigte es mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln gut und unparteiisch. Genau nun, wie Herr von Tschudi einst seiner Nationalgalerie ein französisches Kabinett eingegliedert hatte, weil gerade die Franzosen für die neue deutsche Kunst so sehr bedeutend sein sollten, hatten die Herren in Moabit ihrer Galerie ein altjapanisches Kabinett angelagert. Und das aus ganz demselben Grunde. Wer von beiden Parteien recht hat? Mir scheint, diese Kenner werden hüben und drüben recht seltsam, wenn sie ins Historische abirren.

In der Abteilung für Bildnerei waren von wirklicher Bedeutung nur zwei Werke: Hermann Hosäus, „Mittelgruppe des Dresdener Mozartdenkmals", und „die Nacht" von Adolf Brütt. In den anmutigen drei Frauengestalten, die, so verschieden an Haltung und Ausdruck, in ihrem Reigentanz doch so einheitlich erschienen wie in einem sinfonischen Satz verschieden geartete Themen, hatte Hosäus dem Genius Mozart wahrlich eine reinere Huldigung gebracht, als es durch das übliche Mozartdenkmal in Rokokoaufmachung geschehen wäre. Bei der Marmorgruppe „Nacht" war es bewundernswert, mit welcher Kunst Brütt den brutalen Felsen sozusagen dematerialisierte, ihn so vergeistigte, daß er fast wirkte wie ein gedämpftes Notturno.

Im übrigen zeigte sich in dieser Ausstellung so gut wie nichts von eigentlichen Bildhauerschulen, von Überlieferungen, die für ganze Gruppen bestimmend sind. Wir wissen, es gibt im Lande schon die rechten Voraussetzungen für die Herausbildungen einer Stilkunst auch in der Skulptur. Im letzten Jahr ließ Lederer erkennen, welchen heilsamen Einfluß die monumentale Baukunst auf die Bildnerei ausübt. Gäbe man sich Mühe, so ließe sich schon einiges Bildnerische zusammenbringen, das in seiner Eigenart von großen architektonischen und anderen guten Gedanken der Gegenwart bestimmt wurde. Aber es war nichts derart geschehen. Die meisten ausgestellten Werke erzählten schließlich doch nur das eine, daß heute den Bildhauern fleißig Aufträge erteilt werden.

Willy Pastor.



Erich Kuithan: Das Schloß zu Tiefurt bei Weimar
(Aus: Thüringer Kalender 1909)

München

Will man über das künstlerische Leben in München berichten, könnte man zunächst darauf hinweisen, was an neuen Bauten und Bildwerken entstanden ist, auf alles, was sich als räumliche Erscheinung dem Auge darbietet. Es gibt aber auch noch andere Faktoren, die dabei mit in Frage kommen. Die Kunst als ein integrierender Bestandteil des öffentlichen Lebens, ist auch eine zeitliche Erscheinung, daher interessiert auch alles, was sich im künstlerischen Leben begibt: Ausstellungen, Künstlerjubiläum, Wettbewerbe und dergleichen. Von neuen Bauten und Denkmälern ist nicht viel zu berichten, denn die großen Monumentalbauten, Hocheders Verkehrsministerium, Seidls deutsches Museum sind erst im Werden. In lebendiger Entwicklung begriffen sind auch alle die treibenden, fördernden Kräfte im künstlerischen Leben, die dem Zuge der Zeit gemäß zur Vergesellschafterung und zu Assoziationen drängen; eine solche ist die Gründung des deutschen Werkbundes. Am 7. Oktober 1907 tagten in München Theoretiker und Praktiker, Nationalökonomen, Architekten, Fabrikanten, die sich über die Ziele und das Wirken des Bundes aussprachen. Der Bund will auf Förderung und Veredlung der Arbeit, Steigerung der Qualität hinarbeiten; er will das Verständnis für gute Arbeit heben und sie in weitesten Kreisen zur Anerkennung und Geltung bringen. Der deutsche Werkbund will Sorge tragen für Organisation des gewerblichen und kunstindustriellen Ausstellungswesens, Hebung des Niveaus der an der Produktion beteiligten Arbeiterkreise durch verbesserte Schulung und Lehrlingsausbildung usw. Der neugegründete Bund erwählte den bekannten Architekten Theodor Fischer zum Vorsitzenden. Die zweite Tagung des Bundes während der großen Ausstellung in München, konnte bereits über die erfolgreiche Tätigkeit im ersten Jahre berichten. Am deutlichsten spiegeln sich die in der Zeit zutage tretenden künstlerischen Strömungen und Bestrebungen in den periodischen Ausstellungen. Manchmal veranlassen sie uns auch unseren Blick nach rückwärts zu wenden. Zu einer bedeutsamen Retrospektiven gestaltete sich die im November vergangenen Jahres von der Galerie Heinemann inszenierte Ausstellung von Werken der Diezschule während des Zeitraumes von 1870—1890.

Wilhelm von Diez, der große Münchener Historienmaler, war nicht nur ein ausgezeichneter Künstler, sondern auch ein vortrefflicher Lehrer. Seine Methode gründete sich auf das Studium der Natur und der alten Meister. Das Studium des Helldunkels und der Valeurs stand im Mittelpunkt seines Malunterrichtes; er förderte dadurch etwas, das man vielleicht am besten mit „Kultur des Auges" bezeichnet. Die Ausbildung des malerischen Sehens wie ein rationelles Malverfahren, gehörte zum wesentlichsten Inhalt seiner Lehrmethode. Der Erfolg gab ihm recht. Wer in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts das Malen erlernen wollte, der ging entweder zu Diez nach München oder Carolus-Duran nach Paris. Eine große Anzahl später berühmt gewordener Künstler sind aus der Diezschule hervorgegangen: Trübner, Kühn, Löfftz, Piglhein, Stauffer, Bern, Herterich, Slevogt. Neben Diez kann in Deutschland als Mallehrer höchstens Karl Gussow genannt werden. Er hat ähnlich wie Diez in München, in Weimar und in Berlin gewirkt. Gussow hat großes Verdienst um die Anbahnung eines rationellen Malverfahrens; er hat dafür durch Schrift und Wort und durch die Praxis gewirkt. Eine Ausstellung im Kunstverein vereinigte eine Anzahl seiner besten Werke. Sie überraschen und blenden durch außerordentliche Leuchtkraft, Schmelz und Tiefe der Farben.

Der Januar brachte in der Galerie Heinemann eine Fülle bisher unbekannter Zeichnungen aus dem Nachlasse von Wilhelm Busch. Man erkannte, wie reich und mannigfaltig angelegt dieses Talent war. In Wilhelm Busch steckte auch ein Maler, oder doch ein malerisches Auge, das sich an den Vorbildern der alten Niederländer gebildet und geschult hatte. Das zeichnerische Talent war aber vorwiegend und daher auch von stärkerer Durchschlagskraft. Wenn es noch eines solchen Nachweises bedurft hätte, hätte ihn diese Ausstellung vollständig erbracht.

Eine andere Veranstaltung, die zwar keinem berühmten Autor, aber einem der originellsten Münchener Charakterköpfe unter den alten Malern galt, erregte nicht weniger Interesse und Anteilnahme. Mit einem Male ist Karl Spitzweg ein berühmter Maler geworden. Als er vor 20 Jahren sich ebenso still und geräuschlos wie er lebte, aus der Welt gemacht hatte, da ahnten die Verwandten, Freunde und Bekannten dieses Künstlers nicht, daß seine kleinen auf Holz gemalten Bildchen nach dieser Zeit das hundertfache ihres ursprünglichen Marktwertes erhalten würden. Unbezahlbar ist vollends der Humor, der in seinen Schöpfungen unvergänglich lebt; er ist wie edler Wein ein durchaus bodenständiges Gewächs, mit einer ausgesprochenen lo-

kalen Färbung und besonderem Geschmack. „Einen Spitzweg" wird man schwerlich auf den alljährlichen Ausstellungen finden. Wenn trotzdem diese periodischen Ausstellungen manchmal etwas bringen, so sind es eben wiederum aus der Menge hervorragende Persönlichkeiten, Künstler von einer gewissen Eigenart und Originalität. So brachte uns die Winterausstellung der Sezession das Schaffen dreier voneinander grundverschiedener Künstler näher. Albert von Keller war, wie Uhde im vergangenen Jahr, mit allem vertreten, was er in seinem bisherigen reichen Malerleben ersehnt, gewollt und erreicht hatte. Diese Kollektivausstellung gab für die Kenntnis und die Entwicklung seiner Kunst erschöpfende Aufschlüsse. Nicht weniger instruktiv, wenn auch weniger genußreich, war die Vorführung des Nachlasses des frühverstorbenen Philipp Klein — des Malers zwischen zwei Sezessionen — Berlin und München. Sein von dem Dämon Farbe beherrschtes Malertemperament zog ihn aber schließlich doch ganz nach München. Wie Antäus erstarkte er immer wieder auf dem fruchtbaren Münchener Kunstboden. Von Naturnähe und erdhafter Kraft und Energie zeugten auch die Schöpfungen des Tiermalers Charles Tooby. Er ist „auch einer". Tooby kann neben Zügel bestehen. Vorläufig wird er von den Künstlern vielmehr geschätzt als vom Publikum, obwohl gerade seine gediegene Kunst am meisten Aussicht auf Langlebigkeit hat.

Schließlich müßte der getreue Chronist auch noch auf die großen Münchener Sommerausstellungen hinweisen. Aber, wenn wir uns auch bemühen würden, den Katalog in epischer oder lyrischer Form auszuholen, erschöpfend könnte man ihn doch nicht wiedergeben. Weiß der Himmel, was mit diesen jährlich ausgestellten 2000 Bildern geschieht?

Plastik und Architektur hat auf der großen Münchener Ausstellung auf der Theresienhöhe eine glänzende Vertretung gefunden. Diese Ausstellung gibt ein in jeder Hinsicht erschöpfendes Bild vom Münchener Kunstleben, daher wir auf den nächsten Bericht verweisen wollen.

A. Heilmeyer.

Wien

Seit meinem letzten Bericht ist einiges sehr Bemerkenswerte zu verzeichnen. Die Menge der Ausstellungen hat zwar abgenommen, und am rührigsten war noch die Galerie Miethke, die doch immer wieder neue Künstler und Künste zum Ausstellen findet. Aber gleich an der Schwelle der Saison stand ein wirkliches Ereignis, die Einweihung einer modernen Kirche am 8. Oktober. Es ist die marmorne Kuppelkirche Otto Wagners, welche die großartige Anlage der niederösterreichischen Heil- und Pflegeanstalten für Geistes- und Nervenkranke („am Steinhof", auf dem Hügel über dem Vorort Baumgarten) krönt. Eine neue Heilstadt, ein Kurort von 60 Gebäuden auf einer Grundfläche von 1430000 Quadratmetern. Otto Wagner konnte da endlich seine bekannten Ansichten über modernen Kirchenbau verwirklichen, die er zum ersten Mal 1898 in der Sezession an einem platonischen Kirchenmodell vorgeführt hat. Damals verhöhnt, hatte er jetzt einen großen, kaum bestrittenen Erfolg. Seine goldene Kuppel ist jetzt das Wahrzeichen jenes Teiles der Wiener Landschaft. Eine Kirche aus durchaus echtem Material, außen ganz mit weißen Marmorplatten benagelt und die Kosten blos 575,000 Kronen. Auch diese prosaische Seite des Baues ist in ihrer Art ein Kunstwerk. Schade nur, daß der Architekt nicht die ganze Ausschmückung so durchzusetzen vermochte, wie sie ihm vorgeschwebt. Die großen Fensterwände mit ihren farbigen, figuralen Verglasungen, in denen Koloman Moser ein stilistisches Meisterstück geschaffen, hätten sich in eine kolossale Mosaikwand hinter dem Hauptaltar fortgesetzt. Für diese war auch eine ganz neue Variante von Mosaiktechnik beabsichtigt. Andere Einflüsse machten sich geltend und diese Arbeit gelangte in eine schwächere Hand. Jedenfalls ist Wagners Bau von weittragender Bedeutung und namentlich auch symptomatisch für das Kunstempfinden leitender Kreise, das früher nur zu konservativ gewesen. Wie wenig Lebendiges dabei herauskommt, zeigt gerade jetzt die stattliche, romanisch-gotische Gedächtniskirche in der Donaustadt (vom Schmidtschüler Prof. Luntz), deren Elisabethkapelle kürzlich geweiht wurde.

Die Denkmalplastik hat bloß das ansehnliche Brahmsdenkmal von Prof. Rudolf Weyr aufzuweisen. Es steht in den Anlagen vor dem Polytechnikum; eine kolossale marmorne Sitzfigur mit Mantel und eine hingesunkene Muse am Sockel. Weyr ist eine Kraftnatur der früheren, realistischen Epoche und gab uns keinen modernen Brahms, wie vor einigen Jahren



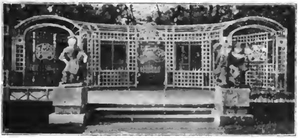
Ernst Liebermann: Die Kirche in Oberoppurg bei Neustadt a. d. Orla
(Aus: Thüringer Kalender 1908)



H. v. Volkmann, Deutscher Wald



Riemerschmid, Frühstückshalle (Münchner Ausstellung)



J. Wackerle, Majolikagruppen und Spaliergang (Münchner Ausstellung)

Max Klinger in seinem reizvollen Brahmstempelchen, der leider im Wettbewerb nicht durchdrang. Aber auch er trachtet sichtlich nach Vereinfachung und meidet die Spielereien der einstigen „Naturwahrheit". Heute freilich sehnt man sich nach Stil, nach Vergeistigung der gegebenen Form von der Person des Künstlers aus. Die Monumentalität Franz Metzners hat sich denn doch dem Gefühl, oder den plastischen Begriffen auch des Publikums auferlegt.

Die erste bedeutende Ausstellung war die Goya-Ausstellung bei Miethke. Karl Moll hatte aus Spanien achtzehn Ölbilder und ein halbes Hundert Handzeichnungen (Sammlung Beruete) mitgebracht, dazu auch noch fast das ganze graphische Werk des Meisters beschafft. Dieses ist ja in Wien glänzend vertreten, namentlich in der Sammlung Dr. Julius Hoffmanns, dessen Goyakatalog heute maßgebend ist, aber auch in der Hofbibliothek und der Sammlung Gottfried Eißler. Es war jedenfalls die bedeutendste Goya-Ausstellung, die man bisher außerhalb Spaniens gesehen. Ihre Perle war das Sitzbildnis der Gattin des spanischen Kunstschriftstellers Cean Bermudez, mit dem der Meister innig befreundet war. (Aus der Sammlung des Marquès de Casa Torres.) Die Bemühungen, es für Wien festzulegen, scheiterten; es wurde für die Budapester Galerie erworben. Die anderen Bildnisse zeigten die verschiedensten Zeitmanieren Goyas, der ja im Malen stets mit der Zeit ging und sich entsprechend wandelte. Genial waren auch einige kleine Szenen (Füsillade, ein Gehenkter), bei denen man höchstens an Rembrandt denken konnte. Und eine große schwarze Szene, mit Häschern, die einer Manola in weißer Mantilla mit der Blendlaterne ins Gesicht leuchten, gab einen Begriff von der Farbenwildheit, deren er in seinen grimmsten Momenten fähig war. Eine interessante Ausstellung war ferner die der Krakauer „Sztuka" im Hagenbund. Die jungen Polen mit ihrer meist französischen Faktur gaben einen starken Gesamteindruck. Ihre Häupter freilich waren zwei ältere Meister, der geniale Dichter und Maler Wyspianski (†), in dessen Werken eine Phantasie von tragischer Unheimlichkeit waltet, und Mehoffer, jetzt wohl der mächtigste Meister der monumentalen Glasmalerei (Kathedrale von Fribourg). Der frühverstorbene Landschafter Stanislawski war der dritte im Bunde; ein feiner Lyriker der slavischen Landschaft, aber mehr Turgenjew als Tolstoi. In einer anderen Ausstellung huldigte der Hagenbund dem Kaiser, dessen Jubeljahr wir haben. Auch diese Veranstaltung war sehenswert. In demselben Zeichen machte das Künstlerhaus eine reichhaltige Jubelausstellung, deren Hälfte eine ganze Rückschau auf die österreichische Malerei unter Kaiser Franz Joseph bildete. Vor zehn Jahren schon fand eine solche statt, aber diesmal hatten die Wiener Sammler wieder andere unvergessene Sachen beigesteuert. Die Sezession trat erst im Frühling mit einer hübschen Ausstellung hervor, bloß 128 Nummern, alles aus dem eigenen Schoße, aber recht gewählte Sachen. Besonders vorteilhaft nahm sich die Rasse der jungen Plastiker aus, die es an Kraft und modernem Wagnis nicht fehlen lassen. Iwan Meštrović ist wohl der stärkste; sein geschliffenes Granitwerk: „Brunnen des Lebens", für einen Wiener Kunstfreund, ist von eigenem Verdienst.

Die stärkste moderne Ausstellung kam aber erst Ende Mai. Die Klimtgruppe hatte eine umfassende, übersommernde „Kunstschau 1908" veranstaltet. Eigentlich eine Stegreifarbeit, aber um so erstaunlicher. Es war eine ganze Kunstkolonie; ihr Schöpfer Prof. Joseph Hoffmann, der leitende Geist der „Wiener Werkstätte". Energie und Fruchtbarkeit leisteten da etwas schier Unerwartetes. Die Vielseitigkeit der Kunstschau war fast eine Allseitigkeit. Sie reichte von Metzners monumentaler Plastik bis zur Kunst des Kindes, von einem Saal voll neuester Werke Gustav Klimts bis zum Saal der Plakate. Ein moderner Friedhof sogar und ein „billiges Haus" waren vorhanden; und Reform der Mode in wirklich gustiosen modernen Toiletten; und ein Freilufttheaterchen für neuen Tanz und Sang. Das Bedeutendste war der Klimtsaal; man darf wohl sagen, eine Wiener Spezialität, ein Anblick für sich. Der Mosaikstil Klimts herrschte vor; Malmosaik, angewandt auch auf Bildnisse eleganter Damen unserer Gesellschaft. Einiges davon hat man voriges Jahr in Mannheim zu sehen bekommen und ich habe es in meinem damaligen Berichte gestreift. Neues war hinzugekommen; eine Danae mit dem Goldregen, ein Liebespaar auf blumiger Au (für die Moderne Galerie angekauft). Die koloristische Feinschmeckerei zur dritten Potenz erhoben.

Und am 12. Juni hat der Festzug stattgefunden, eine großartige Huldigung, dem Kaiser dargebracht von jenem Wien, das man seit Makart die Stadt der Festzüge nennen kann. Sie hat ja darin Schule gemacht. Diesmal war die Veranstaltung (Architekt Josef Urban und Maler Prof. Lefler an der Spitze) anderer Art. Ein historischer Festzug, der achtzehn Epochen Habsburgischer Herrschaft darstellte, und daran schließend ein Vorbeimarsch aller Nationalitäten, in ihren echten Kostümen, jede Gruppe ein ganzer Organismus. Dieser ethnographische Teil allein war 12 000 Personen stark, die Länge des ganzen Zuges 18 Kilometer. Das ist wohl das letzte Wort in dieser Richtung.

Ludwig Hevesi.

Schweiz

Von größeren Ausstellungen, die an dieser Stelle Erwähnung verdienen, sei genannt diejenige, welche die Gesellschaft schweizerischer Maler und Bildhauer im Herbst 1907 in Solothurn veranstaltete: Hodler, Amiet, Giacometti gaben ihr die entscheidenden Akzente. Sodann nahm im August 1908 in Basel die 9. Nationale Kunstausstellung der Schweiz ihren Anfang. Diese nationalen Kunstausstellungen, die man etwa auch nach einem bei der Gründung dieser eidgenössisch subventionierten Ausstellungen geprägten Ausdruck als „Salon" zu bezeichnen pflegt, fanden bisher an verschiedenen Orten statt, so die achte vor vier Jahren in Lausanne im neuen Kunstmuseum des Palais de Rumine zu dessen Inauguration; neuerdings ist nun aus den Kreisen der oben genannten Künstlergesellschaft die Anregung gemacht worden, für diesen schweizerischen Salon in Bern ein besonderes ständiges Gebäude zu errichten, d. h. also diese künstlerische Veranstaltung ein für allemal zu zentralisieren. Ob diese Anregung Realität gewinnen wird, bleibt abzuwarten. Eins läßt sich für sie vorbringen: die Ausstattungslokalitäten ließen bisher da und dort sehr zu wünschen übrig, wie z. B. diesmal in Basel, so daß der Wunsch nach Räumen, die den Anforderungen einer ästhetischen Anordnung der Objekte wirklich genügen, wohl verständlich ist.

Die schweizerischen Museen haben manchen wertvollen Zuwachs erhalten. Nur drei solcher Neuerwerbungen seien hier namhaft gemacht. Zürich konnte für seine Sammlung, die im Herbst 1909 ihr neues Haus beziehen soll, Ferdinand Hodlers mächtiges, feierliches Figurenbild „Heilige Stunde" erwerben. Basel sicherte sich ein köstliches kleines Gemälde Albert Weltis, „Die drei Eremiten". Da Welti für die nächste Zeit mit einem umfangreichen Bundesauftrag beschäftigt ist, mit der Ausmalung einer großen Wand im Ständeratssaal in Bern, zu welcher eine Landsgemeinde schildernden Komposition er sich für die Ausführung des Beistandes Wilhelm Balmers versichert hat, wird seine Tafelmalerei wohl eine bedeutende Unterbrechung erleiden; um so glücklicher darf sich das Baseler Museum schätzen, dieses von echt Weltischem Humor erfüllte Werk für sich gewonnen zu haben. Das Museum in Lausanne sodann erwarb aus dem Besitz der Witwe des Biographen des Waadtländer Malers Gleyre, Clément, eine bedeutende Anzahl meist kleinerer Arbeiten des einst auch in Paris vielgefeierten Künstlers (die Illusions perdues hängen bekanntlich im Louvre). Ein Staatsbeitrag machte diese Erwerbung möglich. Wer Gleyres Kunst, die uns moderne Menschen vielfach kühl und temperamentlos anmutet, studieren will, wird nun künftig in Lausanne an Hand einer stattlichen Kollektion von Gemälden und Studien die beste Gelegenheit dazu haben. (Gleyres zierliche Charmeuse freilich findet man im Baseler Museum.)

Von Denkmälern, an denen die Schweiz reicher geworden ist, sei das zur Erinnerung an die Schlacht am Morgarten ob dem Aegeri-See errichtete erwähnt. Es verdankt sein Entstehen der Initiative aus Militärkreisen. In Gestalt eines kapellenartigen, nach vorn geöffneten Baues erhebt es sich, in dessen Innerm ein Relief an der Rückwand einen steinschleudernden jugendlichen Hirten zeigt. Die Architektur, voll einfacher Kraft, stammt von dem trefflichen Winterthurer Architekten Prof. Rittmeyer, während das Flachrelief von einem vielversprechenden jungen Berner Plastiker J. Haller, der in Rom Größe und Simplizität des plastischen Stils sich angeeignet hat, geschaffen wurde.

Die Heimatschutz-Vereinigung hat durch ihre Zeitschrift („Heimatschutz") den Sinn für gute und schlechte Architektur in sehr löblicher Weise geschärft und dadurch einen entschieden heilsamen Einfluß gewonnen. So erleben wir es jetzt, daß in Fragen öffentlicher Bauten das ästhetische Moment mit allem Nachdruck geltend gemacht und einem nach hohl und öde geworderen Schablonen arbeitenden offiziellen Stil — der Ausdruck „Bundesarchitektur" ist das bezeichnende Schlagwort dafür geworden — der Krieg rücksichtslos erklärt wird. Man beginnt wieder sich bewußt zu werden, was man dem Städtebild in künstlerischer Hinsicht schuldig ist.

Für das moderne kunstgewerbliche Schaffen in der Schweiz bildet die Kunstgewerbeschule in Zürich in Verbindung mit dem Kunstgewerbemuseum zurzeit wohl unstreitig die wertvollste Stätte. Der Direktor dieser auf gesunder kunsthandwerklicher Basis organisierten Anstalt, de Praetere, hat in kürzester Zeit aus der Schule wie dem Museum wahre Musterinstitute gemacht, die nach allen Seiten hin fruchtbar anregend wirken.

Zum Schluß sei noch daran erinnert, daß zu Beginn des Jahres 1908 eine Anzahl Schweizer Künstler auf Einladung des Verbands der Kunstfreunde der Länder am Rhein hin in Frankfurt a. M. sich zu einer Ausstellung zusammenfanden, welche die markantesten Namen mit charakteristischen Werken vorführte. Hodler war ein besonderes Kabinett eingeräumt worden. Der Eröffnung der Ausstellung wohnte auch der Großherzog von Hessen bei, der mit lebhaftem Interesse die Arbeiten durchging.

Zürich. H. Trog.



Georg Barlösius: Altes Giebelhaus in der Fischerstraße in Berlin
(Aus: Berliner Kalender 1909. Verlag von Martin Oldenburg, Berlin)



H. Binz. Akt



Albert Haueisen, Feldblumenstrauß

Karlsruhe

Ein Kunstbericht über Karlsruhe muß an erster Stelle des schweren Verlustes gedenken, den Karlsruhes und des ganzen badischen Landes Kunst durch den Heimgang Großherzogs Friedrich I. erlitten hat. Bis in die letzten Tage seiner unermüdlichen und nie verzagenden Arbeit und seines allen Teilen des öffentlichen Lebens gewidmeten Interesses galt eine seiner Hauptsorgen der Förderung der Kunst, wohl wissend, daß Hebung und Förderung künstlerischer Kultur das sicherste Mittel zur Gesunderhaltung des Volksganzen sei. Diesen Teil der Regentensorge betätigte der besonnene und weitblickende Fürst durch Gründung und Förderung von Pflanzstätten für Kunst und Kunstgewerbe, durch Berufung führender Meister, durch Unterstützung hoffnungsvoller Kunstjünger, durch Aufträge an reifende und gereifte Künstler und durch stetes eingehendes Interesse für ihre Arbeiten und Schöpfungen. Mit Genugtuung und Stolz durfte der greise Fürst die gesegneten Erfolge auch auf diesem Gebiete seines Wirkens schauen, sah er doch noch die junge Karlsruher Kunst, deren Keime er im Anfange seiner Regentenjahre gepflegt hatte, ihren Siegeslauf über die Welt nehmen. Namen wie Feuerbach, Lessing, Schirmer, Schwind, Trübner und Thoma sind mit dem erlauchten Namen ihres fürstlichen Förderers unauflöslich verknüpft. Auch in der jungen Generation regen sich zahlreiche verheißungsvolle Kräfte, die das Verdienst dieses seltenen Fürsten durch bedeutsame Werke spätern Geschlechtern künden werden.

Wenn nicht alle Zeichen trügen, ist durch die seit Jahrzehnten sorgfältig vorbereitende Pflege künstlerischer Kultur von seiten Großherzogs Friedrich I. unter verständiger Mitwirkung und Bereitwilligkeit der Staatsregierung, der Kunstanstalten und einzelner Persönlichkeiten der Boden in günstiger Weise bereitet worden. Karlsruhe ist eine Kunststadt, deren wirkende Kräfte weit über die Grenzen der engeren Heimat hinaus gekannt und gesucht werden. Wer etwa die neuen Stadtteile gegen Mühlburg hin durchwandert, wird die frischesten Eindrücke von den architektonischen Gestaltungen der Prof. **Billing**, **Moser** und **Läuger** erhalten, die der neuen Karlsruher Architektur das Gepräge geben. Architekt **Sexauer** fährt am Haydnplatz aufs glücklichste fort, einen großräumigen Platz mit stilvoller, einheitlicher Architektur zu umbauen und eine monumentale geschlossene Platzwirkung zu schaffen. — In der östlichen Stadterweiterung hat Prof. Moser in der **Lutherkirche** seinen Verdiensten um die Ausbildung eines Typs für die protestantische Kirche ein neues hinzugefügt. Die prachtvoll in Komposition und Farbe gelungenen Kirchenfenster von Prof. **Läuger** und die Plastik der Kanzelwand (Christi Bergpredigt) von H. **Binz** ordnen sich der Architektur groß und stimmungsvoll ein. — Ebenso ist das letzte Werk des zu früh verstorbenen Prof. **Ratzel**, das **Viktoriapensionat**, eine kraftvolle und persönlich gehaltene Architektur, die wie andere neue Schöpfungen der Karlsruher Architekten einen glücklichen Begriff von der künstlerischen Gesamtkultur in Karlsruhe geben. — Durch den Tod des Bildhauers **Fridolin Dietsche** († 25. Juli 1908) hat die Plastik einen schmerzlichen Verlust erlitten. Seine Porträtbüsten und Statuetten des Prinzen Max, Hansjakobs, Hegars u. a. sind allenthalben bekannt geworden. Der Tod hat ihn von dem soeben im Modell fertig gewordenen Standbild des Gründers von Karlsruhe, des Markgrafen Karl Wilhelm, hinweggeholt. Von Prof. F. Moest ist eine Büste des verstorbenen Großherzogs Friedrich I. vor dessen Arbeitszimmern aufgestellt worden.

Eines der bedeutsamsten Ereignisse im Karlsruher Kunstleben ist die Fertigstellung des **Monumentalzyklus**, den **Hans Thoma** für das vom Großherzog Friedrich gestiftete **Thoma-Museum** gemalt hat. Der Zyklus umfaßt das „Weihnachtsbild", das „Lehr- und Tröstersamt Christi" und „Die Auferstehung". Zwischen jedes der Triptychen wird ein Flügelbild eingeschoben: „Ruhe auf der Flucht" und „Die Kreuzigung". Über den Wandbildern wird sich ein Fries der zwölf Monatsbilder hinziehen, während die Türe der Eingangswand von den acht Planetensymbolen umrahmt wird. **Thoma** hat in dem Zyklus zur Heilsgeschichte und in den Natursymbolen eine monumentale Aufgabe großen Stiles mit herrlicher Kunst und tiefen symbolischen Beziehungen verwirklicht.

Der Karlsruher Künstlerbund hat unter der Führung von Dill, Schönleber, Trübner und Thoma eine Zentrale für geschlossene Wanderausstellungen der Karlsruher Schule geschaffen und wird künftig allsommerlich größere, einheitliche Kollektionen zusammenbringen.

An der Kunstakademie hat sich ein bemerkenswerter Wechsel vollzogen. Prof. L. Schmid-Reutte, der geschätzte Lehrer für Aktzeichnen, trat infolge von Krankheit in den Ruhestand. Als Nachfolger wurde der Münchener Maler W. Georgi gewonnen, der sich in Karlsruhe mit einer großen Kollektion seiner Werke vorteilhaft eingeführt hat.

Eine glückliche Entwicklung hat die seit acht Jahren bestehende Großh. Majolika-Manufaktur unter der Leitung von Prof. W. Süs aufzuweisen. Es ist Süs gelungen, ältere und jüngere Künstler Karlsruhes, Maler und Plastiker, für Keramik zu interessieren und so einen Stab schaffender Künstler um sich zu versammeln, wie ihn keine Manufaktur der Welt hat. Die Frühjahrsausstellung hat denn auch einen Reichtum an Gestaltungen aufgewiesen, dessen Einheit vorerst mehr in der Schönfarbigkeit der Erzeugnisse als in der Geschlossenheit des Stiles beruht.

Das in Karlsruhe so tief pulsierende Kunstleben wird auch durch die bedeutenden Ausstellungen des Badischen Kunstvereins gekennzeichnet, dessen liberales und doch gewähltes Ausstellungsprogramm in reichem Wechsel alle Strömungen innerhalb der bildenden Kunst zur Anschauung bringt. Der Badische Kunstverein pflegt in vornehmer Weise die Ausstellung aller Arten von Kunstbetätigung, wie kaum ein anderer Kunstverein oder Kunstsalon. Es würde zu weit führen, alle Kollektivausstellungen hier zu nennen. Es seien deshalb nur die größeren hervorgehoben und zwar an Ölgemälden: J. Bergmann, Brücke (Dresden), J. v. Bülow, R. M. Eichler, W. Georgi, F. Geiger-Weishaupt, † Faber du Faur, R. Hellwag, H. Hildenbrand, F. Hoch, M. Heyd, F. Kallmorgen, A. Luntz, Schweizer Maler (Sektion Aarau), Vereinigung Stuttgarter Künstler, H. Vogeler, R. v. Volkmann, B. Welte, C. Wolf u. a. An Handzeichnungen, Aquarellen und Graphik: Bad. Künstler und Radierer, Künstlerbund Karlsruhe, E. Béjot (Paris) H. Daur, K. Olshausen-Schönberger, H. Reifferscheid, M. Sigg, H. Struck, die Simplizissimuszeichner, V. Roman, H. Thoma, H. Zarth usf. An Plastik: H. Albiker, J. Baumeister, H. Ehehalt, W. Gerstel, A. Janssen und Schottmüller, R. Mayer u. a. Der rege Besuch und die häufigen Verkäufe beweisen, daß auch diese Art von Kunstpflege auf empfänglichen Boden gefallen ist und daß ein inniger Zusammenhang zwischen feinerem kulturellen Leben und den künstlerischen Vorgängen der Zeit besteht.

Dr. J. A. Beringer.

Darmstadt

Dieser Bericht wird unter dem frischen Eindruck vom plötzlichen Tode Olbrichs geschrieben, der für Darmstadt einen außerordentlich beklagenswerten Verlust bedeutet. Von Anbeginn stand Olbrich mit ungewöhnlicher Regsamkeit an erster Stelle der jungen Darmstädter Bewegung, dem fürstlichen Gönner und seinem Werke auch durch widrige Zeiten treu bleibend. Er war, wie die andern Darmstädter Genossen mit ihm, ein Verkünder und Sucher neuer Wege, vielleicht der verdienstvollste unter ihnen, jedenfalls einer, dessen spielend leicht erfindendes Talent immer neue und fruchtbare Anregungen zu geben hatte. Architekt im strengen Sinne war er wohl nicht. Dafür hatten die Einfälle des Augenblicks und seine dem Malerischen zugewendete Phantasie zu sehr Macht über ihn; es fehlte ihm die besonnene Stetigkeit, edles Maßhalten und das tiefe Verantwortlichkeitsgefühl. Nur allzudeutlich zeigen seine Bauten Willkür und Laune und werden dadurch unerträglich. Aber da, wo er eine Schmuckaufgabe zu lösen hatte, haben ihn seine fein zivilisierten Sinne nie im Stich gelassen, und so hat er im Gebiet des Kunstgewerbes, besonders auch in der Gestaltung schöner Einzelmöbel außerordentlich gutes hervorgebracht.

Seine allgemeine Bedeutung liegt in den vielen fruchtbaren Gedanken, die er der neuen Kunstübung gegeben hat, in seiner Persönlichkeit selber, darin, wie er mit unermüdlicher Arbeitsfreude und beispiellosem Fleiß für seine gute Sache gekämpft hat. Für Darmstadt ist sein Verlust vor allem in kunstpolitischem Sinne zu beklagen, weil er zuerst es war, der als lebendig vorwärtstreibende Kraft, von einem fürstlichen Willen unterstützt, die staatlich gutgeheißenen Architekturbestrebungen vor dem Erstarren bewahrte. Denn es will scheinen, als ob die auf das Heimatliche und Überlieferbare gerichtete Bewegung, die besonders auf der Hochschule eine Neigung zu wissenschaftlich gestimmter Bauweise zeigt, immer mehr in die Gefahr kommt, einseitigem Schematismus zu verfallen und unfruchtbar reaktionär zu werden.

Bei den staatlichen Bauten im Lande ist schon jetzt diese Uniformität malerisch-romantischer Stilverarbeitung zu bemerken; die trefflichen Bauten der Führer dieser Richtung, von denen auch in Darmstadt in der letzten Zeit mehrere entstanden sind, verdienten jedenfalls, daß man bessere Lehren aus ihrem lebendigen Wert ziehen würde. Besonders scheint mir Pützers sachliche, manchmal fast ans Nüchterne streifende Art für

eine wohltuende Weiterwirkung besonders geeignet. In diesem Vermittler zwischen guten überlieferten Formen und neuen Bedürfnissen scheinen mir die Grundlagen gegeben, auf denen weitergearbeitet werden könnte, um bürgerliche Bauten zu erzeugen, die mit ihrer Zeit und ihrer Bestimmung in völligem, selbstverständlichen Einklang stehen — gerade deswegen, weil Pützers Bauten nicht nachzuahmen sind, weil sie alle ein persönlich besonderes Gesicht haben, wie es auch seine jüngst fertiggestellte Pauluskirche in Darmstadt wieder zeigt.

Vor ganz kurzem ist der Bau eines anderen Hochschullehrers seiner Bestimmung übergeben worden, die Erweiterungsbauten der Technischen Hochschule nach Entwürfen von Professor Wickop. Sie zeigen außen und innen, besonders aber der nach der Straße zu liegende Hauptbau, bei aller Sachlichkeit eine schöne festtägliche Haltung, wie sie dem Barock eigen ist. Sehr schlicht und vornehm, von wärmster Empfindung durchklungen, zeigt sich der Neubau der Hypothekenbank gegenüber der Pützer'schen Pauluskirche, dessen Urheber Prof. Paul Meißner ist. Die liebevolle Durchführung einer dankbaren, neuen Bedürfnissen dienenden Aufgabe und der große Ernst ist hier zu spüren, von dem die Verarbeitung und Weiterbildung überkommener Besitztümer durchdrungen ist. Neben diesen guten größeren Neubauten in Darmstadt haben diejenigen der Stadt, wenn sie auch tüchtige und sehr erfreuliche Leistungen darstellen, bei ähnlicher Richtung doch schon ein leises Merken nach der bureaumäßig-nüchternen Schablone hin. An der Bergstraße beginnt neben dem verdienten, rastlos tätigen Prof. Heinrich Metzendorf sein jüngerer Bruder Georg immer mehr hervorzutreten; zur Lösung einer großen, städtebaulichen Aufgabe hat er kürzlich einen Ruf nach Essen erhalten.

Das wichtigste Ereignis dieses Jahres ist für Darmstadt die Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst, die im Mai auf der Mathildenhöhe eröffnet wurde. Auf ihr hat Olbrich noch einmal in großen Linien von seinem Schaffen Zeugnis abgelegt: weithin ragt der Hochzeitsturm über das Land; das von der Stadt errichtete ständige Ausstellungshaus ist nach seinen Plänen erbaut und krönt wie eine Akropolis den Hügel; das für den Verkauf bestimmte und für die Ausstellung eingerichtete sogenannte Oberhessische Haus ist vielleicht sein abgeklärtestes Bauwerk; ein Arbeiterhäuschen von ihm steht in der Kleinwohnungs-Ausstellung. Die sonstige Planung der Platzbebauung lag in Albin Müllers Händen; er hat im besonderen das Gebäude für angewandte Kunst, das Gebäude für Architektur und das Restaurant im Platanenhain entworfen. Durch alle diese Bauten und Anlagen geht ein großer Zug, der nach monumentaler Einfachheit strebt, ein feierliches Pathos, das manchmal wohl jenseits der Bestimmung der Gebäude liegt. Aber die Formensprache ist doch, trotzdem sie noch der inneren Wärme entbehrt, durchaus beachtenswert, weil sie vor allem selbstständigen Klang hat. Außer zwei Einzelhäusern von Sutter und Gewin wird noch die schon erwähnte Kleinwohnungskolonie gezeigt, eine sehr gelungene, freundliche Veranstaltung, bei der von den verschiedenen Architekten mancherlei Wege zur Lösung der auch wirtschaftlich gestellten Aufgabe eingeschlagen sind. Von neuen Namen sind hier J. Rings mit einem reizend-schlichten ländlichen und Georg Metzendorf mit einem städtischen Arbeiterhaus hervorgetreten.

Die „hohe" Kunst im städtischen Gebäude bringt im Grunde keine Überraschungen; die besten Arbeiten hat wohl Bantzer geschickt. Von den drei Kolonie-Mitgliedern, die außer Albin Müller an den Lehrateliers wirken, hat Heinrich Jobst eine Reihe außergewöhnlich tüchtiger Bildhauerarbeiten in der Ausstellung, Riegel zeigt seine reizvollen Goldschmiede-Werke und Kleukens ist mit Zeichnungen und Drucken vertreten.

Bei den sehr zahlreichen Innenräumen tritt das Ausstellungsmäßige leider stark hervor, am wenigsten in den Einzelhäusern, wo eine bindende Aufgabe zu wohnlichen, bewegungsfähigen Lösungen mit vorherrschender Bedeutung des Einzelmöbels geführt hat. Einen interessanten Versuch zeigt die Großh. Keramische Manufaktur, die nach Jobsts Entwürfen einen Hof für Bad Nauheim mit Terrakotten verkleidet hat; auch sonst sind sehr gute keramische Erzeugnisse der Anstalt, die Scharvogels Leitung untersteht, an vielen Stellen zu sehen. Eine kleine Ausstellung, die in der Ausstattung eines Raumes besteht, haben zum erstenmal die Lehrateliers veranstaltet.

Wenn noch erwähnt wird, daß um die Jahreswende im Gewerbe-Museum der Maler Fritz Hegenbart eine große Zahl außerordentlich fesselnder Radierungen ausstellte, und daß im Sommer die wertvollen Porzellan-Sammlungen des Großherzogs in dem reizenden kleinen Prinz Georg-Palais neu aufgestellt und allgemein zugänglich gemacht wurden, so sind die wesentlichen Vorkommnisse des Jahres wohl genannt.

Victor Zobel.

Stuttgart

Das Kunstleben der schwäbischen Residenz verfügt über bedeutsame Individualitäten, kommt aber leider nicht recht zu der wünschenswerten Konzentration. Wir haben eine ganze Reihe der tüchtigsten Künstler, deren Namen überall mit Recht einen guten Klang besitzen; aber uns fehlt die parteilose Geschlossenheit, die nach außen erst den vollen Erfolg verbürgen könnte und die nach innen sieghaft genug wäre, weitere Kreise für gute Kunst zu begeistern. Die staatliche Fürsorge für die Kunst ist in Württemberg relativ nicht unbedeutend, die kommunale tritt dagegen sehr zurück, die private läßt — von einigen wenigen, rühmlichen Ausnahmen abgesehen — fast alles zu wünschen übrig. Der ersprießlich wirkende Verein der Württembergischen Kunstfreunde, der bekanntlich Cissarz, Habich und Weise nach Stuttgart gezogen, sowie der junge Galerieverein, der dem Museum der bildenden Künste und der Altertümersammlung schon manch' kostbares Kunstwerk zuführte, haben keinen leichten Stand, ihre satzungsgemäßen Aufgaben wie bisher in gleich glücklicher Weise zu erfüllen, obwohl sich die hauptsächlich dabei beteiligten Persönlichkeiten, wie Oberst von Bieber, Intendant Baron Putlitz, Obergerichtsrat von Gmelin, Konsul Schwarz und Professor Carlos Grethe die denkbar größte Mühe geben, außerordentliche Hilfsmittel für die Kunstförderung zu gewinnen. Anderwärts wetteifern Geburtsadel und Finanzgrößen miteinander, wer von beiden die Kunst entscheidender in seine Dienste nimmt; in Schwaben ist von einem solchen Wetteifer leider wenig zu verspüren, und selbst die wohlhabendsten Leute verbringen ihr ganzes Leben nicht selten in Häusern und Wohnungen, die ihrem Geschmack nicht das beste Zeugnis ausstellen.

Unter solchen Verhältnissen wird man sich kaum wundern, wenn verschiedene der nach Stuttgart gekommenen Künstler sich hier nicht sonderlich glücklich fühlen und in nicht zu ferner Zeit ihre Zelte dort aufschlagen dürften, wo man ihr Können materiell besser zu lohnen weiß. Im letzten Jahre hat Stuttgart vorläufig erst einen Künstler verloren, aber gerade den tüchtigsten, der berufen gewesen wäre, die verschiedenen, auseinanderstrebenden Richtungen in einer Hand zu vereinigen: Theodor Fischer. Dieser Meister seines Gebietes, diese urgesunde Künstlernatur, die jedem falschen Schein, jedem inhaltslosen Prunk so abhold ist, hat hier während seines fünfjährigen Wirkens an der Technischen Hochschule die erfreulichsten, mächtigsten Spuren hinterlassen. Große Monumentalbauten aufzuführen, war ihm in Stuttgart leider nicht vergönnt. Die Heusteigschule ist gewiß ein ausgedehnter, vorbildlicher Bau geworden, aber der Bedeutung eines Theodor Fischer hätte es mehr entsprochen, von ihm ein bedeutungsvolleres Monumentalwerk ausgeführt zu sehen. Leider ist man aber in Stuttgart mit den wichtigsten architektonischen Fragen noch nicht so weit. Aber wenigstens wurden im letzten Jahre die beiden Hauptprojekte, nämlich das Hoftheater und der Hauptbahnhof um ein gutes Stück weiter gefördert, indem wenigstens die Bauplätze endgültig festgelegt wurden, allerdings — namentlich beim Theaterbau — in einer nicht alle Kreise befriedigenden Weise. Auch das Völkerkundemuseum bekommt nun einen anderen Platz, als wie es im Vorprojekt Fischers gedacht war. So muß man denn außerhalb der schwäbischen Landeshauptstadt sich umsehen, um — da der originelle Kirchenbau Fischers in der Pragvorstadt noch nicht beendet ist — den Hauptbau dieses Professors kennen zu lernen, nämlich die „Pfulliger Hallen". In diesem, vornehmlich dem Kunstgenuß und gesellschaftlichen Zwecken dienenden, originellen Monumentalbau hat Fischer sein kurz vorher niedergelegtes Idealprogramm „Was ich bauen möchte" verwirklicht, und der Kalckreuth-Nachfolger, Prof. Hölzel, hat mit seiner Schule redlich mitgeholfen, im Innern den rechten Farbenzauber zu entfalten und eine gehobene Stimmung zu ermöglichen.

Dem Einfluß Fischers, der im nächsten Jahre leider wieder in seine bayrische Heimat zurückkehrt, ist es in erster Reihe zuzuschreiben, wenn gerade die Architektur sich in Stuttgart zur führenden Kunstmacht entwickelte. Wohin wir blicken, überall sehen wir bedeutsame, neue, durchaus vernünftige Lösungen, ob es sich nun um den Wiederaufbau in der assanierten inneren Stadt handelt, deren Straßen man zum Glücke nicht mit dem Lineal zog, sondern in der malerischen Unregelmäßigkeit beließ, oder um hübsche Villen und Landhäuser und zweckmäßige Warenhäuser, um die ganz vorzüglich gelungene Teufel'sche Fabrik — geradezu ein Musterbeispiel — oder um die neue Markuskirche. Die Architekten Bonatz, Fischers Nachfolger an der Technischen Hochschule, ferner Eitel, Eisenlohr und Weigle, Hengerer, Schmohl und Stählin, auch der — kurz vor seinem Tode — wieder jung gewordene Oberbaurat Dolmetsch und



Heinz Heim, Pfründner



Ignatius Taschner, Parsifal



Th. Fischer, Die Pfullinger Hallen (Münchner Ausstellung)

viele andere wetteifern miteinander, das Beste zu leisten und auch fern von der Heimat wirken manche schwäbische Architekten mit großem Erfolge. Die von der Kgl. Beratungsstelle für das Baugewerbe unter Schmohls Leitung geschaffene Bauausstellung des Jahres 1908 ist gerade für die bürgerliche Architektur und für die Inneneinrichtung von nicht zu unterschätzender Bedeutung, da sie wirklich alle bedeutenden Kräfte des Landes zusammenfaßt und — ohne auf Extravaganzen auszugehen — allen Geschmacksentgleisungen, die sonst bei derartigen Ausstellungen den Genuß beeinträchtigen, glücklich aus dem Wege zu gehen bestrebt ist. Auch hier wieder ist es Theodor Fischer, der uns das Interessanteste zu bieten weiß, allerdings — da der Rahmen der Ausstellung das Monumentale ausschloß — nur in bescheidenster Form; aber auch in dem entzückenden Doppelwohnhaus der Arbeiterkolonie Gmindersdorf erkennen wir den großen Künstler, der über hochfliegenden Plänen auch die Sorge für die bescheidensten Bedürfnisse nicht aus den Augen verloren hat.

Gegen die Architektur steht die Plastik erheblich zurück. Donndorf senior, der in der verflossenen Generation den Ton angab, tritt nicht mehr hervor; überdies hat er seiner Vaterstadt Weimar sein Interesse zugewandt, wo sein hauptsächlichstes Lebenswerk in einem Donndorf-Museum vereinigt worden ist. Unter der jüngeren Generation, in der die Namen Stokker, Kiembe usw. auftauchen, steht an erster Stelle der ehemalige Darmstädter Kolonist Ludwig Habich, der an die Technische Hochschule als Professor berufen wurde. Seine Hauptwerke der letzten Zeit sind allerdings wesentlich nach auswärts gewandert, namentlich nach Jena, wo Fischers Universitäts-Prachtbau von einigen seiner besten Statuen geschmückt wurde. Mit der Schaffung so imponierender Monumentalstatuen, wie sie Habich gleich zu Anfang seiner Künstlerlaufbahn vor dem Ernst-Ludwigs-Ateliergebäude in Darmstadt geschaffen, wurde er leider hier noch nicht betraut; hoffentlich wird dies beim Theater- oder Bahnhofbau geschehen.

Nach außen am bekanntesten sind natürlich Stuttgarts Maler, schon durch die Beteiligung an den großen Ausstellungen, namentlich in Dresden und Berlin. Da darüber an anderer Stelle dieses Jahrbuches berichtet wird, können wir uns hier kürzer fassen. In der Kunstakademie mit ihren Dependenzen, sowie in Pankoks neuem Ateliergebäude wird fleißig gearbeitet, und die Namen Grethe, Haug, Hölzel, Landenberger einerseits und Weise und Cissarz anderseits bedeuten jeder ein Programm. Dabei dürfen wir nicht übersehen, daß dies nur eine Gruppe der Stuttgarter Künstler ist, und daß manche anderen Maler, die an Tüchtigkeit keineswegs nachstehen, außerhalb der Akademie stehen, wie die trefflichen Landschafter Pleuer und Reiniger, oder gar in einer gewissen Opposition sich befinden, wie z. B. der gewandte Landschafter und Radierer Hollenberg. Allerdings betrifft dieser Gegensatz weniger kunsttechnische oder ästhetische Angelegenheiten, sondern vor allem verschiedene Gesichtspunkte in der großzügigen Kunstpflege.

Im Vordergrunde stand die Berufung des Prof. Dr. M. Diez zum Vorstand der Gemäldegalerie, die unter Konrad von Lange einen sehr bedeutenden Aufschwung genommen hat, ja eigentlich erst in die Reihe der wirklich nach modernen, museal-technischen Gesichtspunkten geleiteten Anstalten vorrückte. Von dem neuen Vorstand, der der Kunstakademie sehr nahesteht, läßt sich heute noch nicht viel berichten, da die Gemälde-Ankäufe noch keinen großen Umfang angenommen haben; wenn er seinen Tatendrang vorläufig noch eindämmt, um den vorzüglichen Katalog, die Abschiedsgabe Langes, nicht aus äußeren Gründen außer Kurs zu setzen, so ist das gewiß zu billigen. Wenn der Haustein-Saal von der Dresdner Ausstellung zurückgekommen und in die alten Räume eingebaut sein wird — eine Fortsetzung des schon von Lange mit dem Pankoksaal gemachten Anfangs — dann werden ohnehin allerlei Umstellungen unvermeidlich werden.

Zahlreiche Maler Stuttgarts sind zugleich bekannte Kunstgewerbler, und diese Vereinigung wird ohne Zweifel noch inniger werden, wenn erst das sehr zu begrüßende Kombinationsprojekt der Akademie mit der Kunstgewerbeschule, an der auch schon ganz moderne Kräfte, wie Paul Lang wirken, und mit den „Lehr- und Versuchswerkstätten" zur Durchführung gelangt sein wird. Namentlich Pankok und H. von Heider bewähren sich immer mehr als Maler, der erstere als Porträtist, der letztere als Landschafter, während Haustein und Rochga ganz im Kunstgewerbe und ihrer Lehrtätigkeit aufgehen; Haustein wurde sogar auch schon zweimal zur Leitung kunstgewerblicher Kurse nach Nürnberg berufen.

Zu den Lehr- und Versuchswerkstätten, deren Schüler von der Praxis gerne aufgenommen werden und bei Wettbewerben erfolgreich auftreten, treten noch weitere Persönlichkeiten, die auch für die angewandte Kunst stark in Anspruch genommen sind, z. B. der neue Professor der Technischen Hochschule Schmoll von Eisenwerth, der aus München berufen wurde. Von den im Aufschwung befindlichen Anstalten sei nur noch die städtische Gewerbeschule für Frauen und Mädchen genannt, die unter ihrer energischen

Vorsteherin, M. Schweizer, ausgezeichnete Fortschritte macht.

Während das Kapitel der Kunstpflege in das Ressort des Kultusministeriums gehört, dessen beide Minister, v. Weizsäcker und v. Fleischhauer nacheinander sich als großzügige und modern denkende Förderer alles Schönen mehrfach erwiesen haben und auch für die Pflege alter Kunst, z. B. der Denkmälerinventarisierung durch Prof. Dr. E. Gradmann, bestens zu sorgen wissen, gehörte das Kunstgewerbe in Württemberg in die Sphäre der kgl. Zentralstelle für Gewerbe und Handel, deren Präsident, von Mosthaf, ebenfalls mit voller Kraft für jeden Fortschritt, auch in ästhetischer Hinsicht eintritt und u. a. die Reorganisierung des Landesgewerbemuseums anordnete, das sich immer mehr zum Mittelpunkte aller kunstgewerblichen Bestrebungen des Landes herausarbeitet. Zweifellos wird auch der neugegründete Werkbund unter Theodor Fischer und Hofrat Peter Bruckmann-Heilbronn bald Gelegenheit nehmen, aktiv einzugreifen und überall für die Hebung des Geschmackes einzutreten.

Das Bild, das sich uns von Stuttgarts Kunstleben entrollt und dessen Hauptlinien hier nur kurz skizziert werden konnten, ist gewiß ein sehr erfreuliches, und wenn erst unter der Aegide des Königs, der an allen Kunstfragen persönlich den schönsten Anteil nimmt, alle Keime aufgegangen sein werden und wenn das Publikum zu der Kunst in das erwünschte, richtige Verhältnis getreten sein wird, dann wird Stuttgart als Kunststadt gewiß eine herrliche Entfaltung erleben.

G. E. Pazaurek.

Mannheim

Der rauschende Fortissimoeinsatz an künstlerischen Unternehmungen, mit dem das Stadtjubiläum 1907 durch die „internationale Kunst- und große Gartenbauausstellung" gefeiert wurde, ist verklungen. Wenn Zahlen beweisen, so hat Mannheims Jubiläumsausstellung 1907 glänzende Erfolge gezeitigt. Die amtliche Statistik ergab, daß für 434712 Mark Kunstwerke verkauft wurden. An dieser Summe ist die deutsche Kunst mit 336532 Mark (251918 für Gemälde und 84624 für Plastik) beteiligt, während auf Österreich 26311 (19050 und 7261), auf Frankreich 19890 (18120 und 1770), auf England 36480, auf Belgien 10900 (7700 und 3200), auf Holland 3600 und auf Italien 1000 Mark entfallen. Den einzelnen Kunstorten fielen zu: Karlsruhe 123745 Mark (100810 und 22935), München 107697 Mark (75953 und 31744), Berlin 42182 Mark (25870 und 16312), Stuttgart 14600 Mark und sonst 34147 Mark. (Von öffentlichen Sammlungen wurden erworben für 81960 Mark (78900 und 3600), von Mannheimer Kunstfreunden für 280185 Mark (218260 und 61925), von auswärtigen Kunstfreunden für 58132 Mark (36058 und 22074); eine beträchtliche Anzahl Werke ging nach Amerika. Soviel von dem in Zahlen ausdrückbaren Ergebnis.

Die Hoffnung kunstfreundlicher Kreise, Mannheims Bürgerschaft, deren kommerzielle und industrielle Tüchtigkeit anerkannt ist, werde nun auch zur künstlerischen Kultur das Verhältnis aufrecht zu erhalten suchen, hat sich nicht, noch nicht erfüllt. Im Gegenteil, eine starke Erschöpfung und Ernüchterung ist eingetreten, die sich in einer fast eiligen Ablehnung künstlerischer Fragen kundgibt. Konnte doch eine vielverbreitete Mannheimer Tageszeitung vor kurzem unwidersprochen berichten, daß man „nicht schnell genug alles, was an die Ausstellung erinnerte, vernichten konnte, und wenn jemand wagte, Zweifel aufzuwerfen, ob dieser Vandalismus berechtigt sei, konnte er eines mitleidigen Lächelns sicher sein". An Monumentalarchitektur ist nichts Neues entstanden, und gegen den architektonisch notwendigen Abschluß der Augustaanlage ist heftig gekämpft worden. In der Privatarchitektur herrscht lieblicher Wechsel zwischen mittelalterlichem Villenstil und Landhausbauart. Eine typische Stileinheitlichkeit wird vermißt. Die Billingsche Kunsthalle ist seit Ende Oktober 1907 in dem kläglichen Zustande der Unbenutzbarkeit geblieben, den sie nach dem Ausräumen und dem Wegnehmen der Innenausstattung nach Schluß der Ausstellung hatte. Ein Flügelanbau ist z. Z. als Tuberkulose-Museum verwendet.

Nur in der Plastik sind zwei Neuschöpfungen zu verzeichnen: das Marmordenkmal der Großherzogin Stephanie (von C. Taucher) im Schloßgarten, gestiftet vom Geh. Kommerzienrat Reiß, und das Großherzogsstandbild im neuen Stadtratssaal, dessen Urheber und Stifter vorerst noch geheim gehalten werden. Zweifellos stark hat die Jubiläumskunstausstellung nach der kommerziellen Seite gewirkt. Mehrfach werden jetzt Bilder aus Privatbesitz zum Verkaufe angeboten. Leider hat die Stadt den Ankauf von sehr schönen und interessanten Bildern des unter Carl Theodor lebenden Hofmalers Ferd. Kobell abgelehnt,

eines Mannheimer Künstlers, der mit seinem Bruder Franz und seinem Sohn Wilhelm der Begründer der mit den Pfälzern Fohr, Rottmann, Fries, Issel und Trübner so hochgeschätzten pfälzischen Landschaftsmalerei ist, wie die Berliner Jahrhundertausstellung zeigte. Aus einem Saal der kurpfälzischen Künstler des 18. Jahrhunderts, der einen Grundstock der städtischen Sammlungen bilden müßte, scheint vorerst nichts zu werden. Dagegen ist ein „Blick auf die Themse" von Prof. R. Hellwag, einem Tiroler, erworben worden. —

Zur Wahrung und Förderung ihrer Interessen haben die bildenden Künstler und Kunstfreunde Mannheims sich zu einer Vereinigung zusammengeschlossen und unter Anschluß des Heidelberger Schwestervereins gemeinsame Ausstellungen veranstaltet, die Interessantes boten. Die Ideen des Vereins bildender Künstler und seine Darbietungen, die alljährlich in geschlossener Form erfolgen sollen, bedürfen aber noch der Ausreifung. Von den Mannheimer Kunstvereinsleistungen ist Nennenswertes z. Z. nichts zu berichten. Dagegen macht der Intendant des Hoftheaters, Dr. Hagemann, interessante Versuche, durch die sog. „Idealbühne" das Bühnenbild zu vereinfachen und stimmungsvoller zu gestalten.

Dr. J. A. Beringer.

Frankfurt a. M.

Wie überall hat sich infolge der Geldknappheit des Jahres 1907/08 auch in Frankfurt anstelle des sonst lebhaften Vorwärtsdrängens eine stärkere Zurückhaltung bemerkbar gemacht. Immerhin sind die amtlichen Unternehmungen, wie der Bau des stattlichen Eisenbahndirektions-Gebäudes am Hohenzollernplatz und die im Rohbau erfolgte Fertigstellung der „Festhalle", deren Riesenraum durch das deutsche Turnfest im Juli d. J. eingeweiht wurde, zu Ende geführt worden. Auch im Privatbau sind einige bemerkenswerte Leistungen geschaffen worden. Doch fehlt es hier, wie fast überall, an einer aus kulturellen Lebensbedingungen herauswachsenden Einheitlichkeit. So reizvoll einzelne Gestaltungen sein mögen, so sehr das Bestreben nach größerer Einfachheit und architektonischer Gesetzlichkeit ersichtlich ist, so wenig sind doch die letzten Spuren des Amateurstiles schon überwunden. Es ist unverkennbar, daß, wenn die offizielle Bauweise fast ausschließlich von der Stilarchitektur vergangener Epochen beherrscht ist, der heutigen Privatarchitektur noch das Unausgereifte, um nicht zu sagen Parvenühafte, anklebt. Wohl ist die Absicht, vom Motiv und seinen spielerischen Ausgestaltungen loszukommen, ersichtlich. Aber eine edle harmonische Gliederung der Massen, eine logische und organische Herausgestaltung des konstruktiv Notwendigen, die harmonische Verschmelzung des Baues von innen heraus auf Grund einer gesicherten und gefestigten Kultur und von außen her infolge fein erwogener Durchbildung und Inbeziehungsetzung der Massen fehlt noch vielfach. Das gilt nicht bloß für Frankfurt. Zweifellos wirkt die Tendenz des Malerischen, die sich in Architektur und Plastik eingeschlichen hat, und auch die gegenwärtig sich vollziehende Wandlung und Umbildung der Städte in Geschäfts- und Gartenquartiere einer strengen und konsequenten Herausbildung eines aus dem Zeit- und Kulturempfinden herausfließenden Stiles entgegen.

Das Schwanken zwischen malerischer Wirkung und starker Raumbildung ist auch ersichtlich an dem jüngst aufgestellten Bismarckdenkmal vor dem Schauspielhaus. Das von R. Siemering (Berlin) modellierte und von G. Knodt (Frankfurt) in Kupfer getriebene Gruppenbild, das sich aus dem bekannten Bismarckwort: „Setzen wir Deutschland nur einmal in den Sattel, reiten wird es schon können" entwickelt hat, geht mehr auf Relief- als auf plastische Raumwirkung aus. Dazu wirkt allerdings die Orientierung der Breitseite des Denkmals auf eine helle Hausfassade und der durch die umstehenden Baumgruppen gezwungen geführte Blick sehr stark mit.

Die plastische Abteilung des Städelschen Instituts hat im Laufe des Berichtsjahres sehr bedeutende Erwerbungen zu verzeichnen. Durch den Ankauf der Marmor- und Bronzewerke enthaltenden Sammlung des † Münchener Archäologen A. Furtwängler ist der Anfang zu einer aus wertvollen Originalen bestehenden Antiken-Sammlung gemacht. Dazu kamen noch Stuck-Madonnen von Luca und Andrea della Robbia, ein Profilbrustbild des St. Johannes von Bugiano, sowie bemalte Holzskulpturen in der Art des Jörg Syrlin und eine Sandsteinmadonna von Tilman Riemenschneider, die ursprünglich in der Stiftskurie zu Würzburg gestanden hatte. An Geschenken und Stiftungen fielen der Gemäldesammlung Werke von G. B. Tiepolo

(Porträt), von P. Aertsen (Christus und die Ehebrecherin) und F. Bol (Porträt) und P. P. Rubens (Porträt) zu. Mit einem Aufwand von 70000 Mark wurde für die neuangelegte Sammlung Frankfurter Meister eine große Kollektion Ölgemälde des in Frankfurt lebenden Malers und Radierers Fritz Boehle erworben, dessen erste große Gesamtausstellung auch literarisch viel Aufsehen und Debatten hervorgerufen hat.

Unbeeinflußt von dem Kampf um die künstlerischen Moden und Methoden, der auch in der Kunststadt Frankfurt, wo die Kunst aller Nationen freie Bahn genießt, seine Verfechter hat, reift ein monumentales malerisches Werk seiner Vollendung entgegen. Aus den Mitteln einer Anzahl kunstfreudiger Bürger erhält der „Bürgersaal" im Römer, in dem künftig die städtischen Empfänge und Feierlichkeiten abgehalten werden sollen, neun große Fresken, die Wiedererrichtung des deutschen Reiches darstellend und die Zeit von der Rückkehr Goethes aus Italien bis zum Tode Kaiser Wilhelms I. umfassend. Der Anteil Frankfurts an dem geschichtlichen Gang der Dinge wird besonders betont. Die eine Schmalseite des Saales enthält als Mittelbild „Die geistige Wiedergeburt Deutschlands" mit Goethe als Dominante. Um ihn ist das klassische Deutschland in Poesie, Philosophie und der Weimarer Musenhof gruppiert. Das linke Seitenbild zeigt die Erhebung Preußens 1813, das rechte den Rheinübergang bei Kaub 1814. Die den Fenstern gegenüberliegende Längswand enthält links das Volksparlament in der Paulskirche 1848/49. (Diese 4 großen Fresken sind bereits fertig gestellt.) Darauf folgt in der Mitte: König Wilhelm wird von den deutschen Fürsten auf dem Schlachtfeld von Sedan beglückwünscht, während das rechte Seitenbild das geistige und künstlerische Deutschland „im neuen Reich" zur Darstellung bringt. Die zweite Schmalwand weist eine große Ansicht Frankfurts auf, der sich (links) der Fürstentag 1863 und (rechts) der Friedensschluß (1871) anschließen. Prof. Ferd. Brütt, dem der große Auftrag zur Ausgestaltung und Ausführung zugefallen ist, arbeitet seit August 1906 an den Fresken und hofft in drei Jahren damit fertig zu werden. Seine Absicht geht dahin, einmal nicht so sehr nur die realen Ereignisse als vielmehr ideal zusammengefaßte Vorgänge zu geben und damit das Anekdotische durch eine typische Gestaltung zu ersetzen; dann aber auch den architektonischen Eindruck des Saales durch den feierlichen Rhythmus der Gruppen und durch eine gehaltene Farbenstimmung zu vornehmer Würde zu steigern. Nach den bis jetzt vollendeten Bildern zu urteilen, wird nicht nur dieses Ziel erreicht werden. Der Bürgersaal wird mit seinen Fresken ebensowohl Zeugnis von dem edlen und großzügigen Gemeinsinn kunstliebender Bürger Frankfurts ablegen, als er spätern Geschlechtern von der Errichtung des deutschen Reichs und seinen Grundlagen erzählen wird.

Ein Blick auf die Ausstellungsprogramme des Kunstvereins und der wichtigsten Kunsthandlungen zeigt das ungewöhnlich lebhaft pulsierende künstlerische Leben Frankfurts. In seinen Mauern strömt die Kunst der ganzen Welt zusammen. Es ist fraglos, daß die große künstlerische Tradition und die hervorragende Sammlertätigkeit, die sich von alters her in der Stadt des großen Geldverkehrs neben allen geschäftlichen Transaktionen kundgibt, eine Zentrale für Kunstproduktion und -konsum geschaffen hat.

An interessanten großen Ausstellungen hat der Kunstverein im Laufe des Berichtjahres sehr bedeutsame und große Darbietungen arrangiert und zwar eine große M. Liebermann-Kollektion, auf welche die Jahresausstellungen der Frankfurter Künstler und des Cronberger Künstlerbundes folgten. Zu Anfang des Jahres wurden gleichzeitig Ausstellungen des Karlsruher Künstlerbundes und der vom Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein eingeladenen Schweizer Künstler geboten, worauf eine H. v. Bartels-Ausstellung folgte. Im April brachten die Künstlergenossenschaften Arti und Amicitia (Amsterdam) und Pulchri Studio (Haag) reichhaltige Kollektionen zur Schau. Eine interessante Handzeichnungsausstellung, namentlich L. Richter, folgte. Nachlaß-Ausstellungen waren veranstaltet von P. Jansen, K. Spitzweg und van Gogh, während zurzeit eine Klinger-Ausstellung, bestehend in Radierungen, Handzeichnungen, Ölgemälden, Aquarellen, sowie Plastiken die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich zieht. — Bei R. Bangel haben größere Kollektionen ausgestellt R. Bäumer und R. Breilmann (Karlsruhe), G. Kampmann (Durlach), H. Dischler (Freiburg), Ch. Bücheler (Stuttgart), Fidus, M. Fleischer-Wiemann, Sandkuhl & Schlüter (Berlin), E. L. Kirchner (Dresden), F. Grätz & F. O. Scholderer (Frankfurt), J. u. A. von Bülow, J. V. Raffaelli (Paris) u. a., sowie eine Anzahl russischer Meister mit einer ausgewählten Sammlung.

Der Kunstsalon Hermes hat die Wintersaison im September mit einer reichhaltigen Serie alter deutscher, italienischer und holländischer Meister eröffnet, auf die im Oktober mit größeren Kollektionen der Engländer Ch. Bartlett und der Belgier Farasyn folgten. Die Weihnachtszeit war mit Herm. Dumler, L. von Senger, H. Vogeler und H. Hendrich, L. Schmutzler, G. Parin und F. Thaulow ausgefüllt. Das neue Jahr begann mit einer großen Ch. Cottet-Ausstellung, dem sich F. Osswald und H. Olthoff anschlossen. Der sehr erfolgreichen Ausstellung des Nachlasses von W. v. Diez und seiner Schule reihten sich größere Kollektionen von



L. von Seebach, Holzbildhauer



K. M. Würtenberger, Majolika Entwurf



Hans Thoma, Majolika-Entwurf

Faber du Faur und P. Mathien an, denen zu Beginn des Sommers eine Worpswedeausstellung mit H. Tappert sich anfügte. Die beiden Ausstellungen von zahlreichen Werken von F. v. Uhde und E. v. Gebhardt, zu Ehren der Jubilare, waren gut beschickt und besucht.

Der Kunstsalon L. Schames brachte im Berichtjahre neben einer großen Anzahl bedeutender Einzelwerke größere Kollektionen von H. Gottselig und R. Gudden (Frankfurt), R. Schramm-Zittau und B. Becker, A. Weißgerber & E. Kirchner, G. v. Maffei, C. Theod. Meyer-Basel, R. Sieck (München), ferner G. Wolff (Karlsruhe), H. Franz (Heidelberg) und Alb. Haueisen (Jockgrim). Die Juliausstellung brachte die Franzosen Camoin, Dufy, Flandrin, Herbin, Marquet mit Figurenbildern, Landschaften und Stilleben.

J. P. Schneiders Kunstsalon hat seine Winterausstellungen mit Werken von E. Spiro (Paris) eröffnet und ihr eine außerordentlich erfolgreiche Fantin-Latour-Ausstellung folgen lassen, um zu Jahresbeginn mit dem Frankfurter Landschafter F. Wucherer, dem Amerikaner M. Simons und dem Berliner E. Oppler hervorzutreten. Zu Frühjahr folgten große Kollektivausstellungen von A. Deusser (Düsseldorf), Zügel (München), A. Oppenheim (Frankfurt) und den Monat Mai füllte C. Pissaro mit einer sehr interessanten Übersicht über sein ganzes Schaffen aus. Juni und Juli brachten Einzelwerke verschiedener hervorragender Künstler.

Diese Übersicht zeigt genügend, wie das Kunstleben Frankfurts von lebendigen Strömen getragen wird. Es wäre national-ökonomisch interessant, wenn man feststellen könnte, auf welche Höhe sich der Umsatz an Bildern steigert. Jedenfalls gäbe es wertvolle Aufschlüsse über das Verhältnis von Kunstproduktion und Kunstkonsum.

Dr. J. A. Beringer.

Düsseldorf

Das Ergebnis der Deutschnationalen Ausstellung 1907 konnte für die Düsseldorfer Kunst glücklich oder verderblich werden. Das stand fest: wenn diese Schau eine treue Spiegelung des deutschen Kunstschaffens geboten hätte, dann war es um die altfränkischen Düsseldorfer nicht so schlimm bestellt, als man in den letzten Jahren oft hören konnte. Zwar hatte man der Bravourmalerei der jungen Münchener nichts gleiches an frischer Jugend und Draufgängerei an die Seite zu setzen. Dafür waren Namen wie Liebermann, Trübner und Slevogt nur wie zufällig in den Berliner Sälen zu finden gewesen, und gegenüber dem, was Dresden, Leipzig und diesmal auch Karlsruhe gesandt hatten, stand der Düsseldorfer Durchschnitt doch merklich hoch an künstlerischem Geschmack und technischem Anstand. Damit kam zwar der große Teil des Erfolges auf das Konto der Sorglosigkeit der Mitaussteller, die sich noch nicht daran gewöhnen wollten, Düsseldorf ernst zu nehmen. Immerhin aber blieb ein Stück des guten Ausganges, wenn auch nur ein bescheidenes, als Frucht und Lohn eines jungen Kunstschaffens, das hier seit unserer ersten großen Ausstellung 1902 aus akademischer Bevormundung und rheinischem Schlendrian lebendig geworden ist und rüstig um seinen Platz an der Sonne kämpft.

Auf die Folgen dieses Ausganges, wie sie sich nach der guten und der schlechten Seite in Ereignisse und Scheidungen umsetzen würden, durfte man neugierig sein und erwartete die künstlerischen Dinge des Winters nicht ohne Spannung. Sie begannen um die Novembermitte mit einer doppelten Ausstellung bei der Hauptversammlung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, jenes vor vier Jahren in Düsseldorf begründeten Vereines rheinischer Künstler und Liebhaber, der seitdem schon unendlich viel für die rheinische, namentlich die Düsseldorfer Kunst gewirkt hat und den man nirgends mehr als in seiner Geburtsstadt mit viel Klatsch und Haß verfolgte.

Der Ausstellungsverband, im Vergleich mit der Künstlervereinigung 1899 die erste bewußte Düsseldorfer Sezession, sammelte seine Freunde im Schulteschen Kunstsalon, zeigte aber, merkwürdig genug, ein zahmes und zufriedenes Gesicht. Kaum daß die Ölbilder von Max Stern und die tieffarbigen Aquarelle von Schönenbeck, meist Bauernköpfe und bäuerliche Interieurs, ein merkbares Kämpfen und eine Steigerung schon bekannter Fähigkeiten verraten konnten.

Die gleichzeitige, auf direkte Veranstaltung des Verbandes der Kunstfreunde zurückgehende Ausstellung von Handzeichnungen aus dem ganzen Gebiet des Verbandes, also auch aus Süddeutschland und der Schweiz, war für Düsseldorf, wo man bei der bekannten Einseitigkeit der hier maßgebenden Veranstalter, der Kunsthalle und der Akademie, selten etwas anderes als Ölbilder ausgestellt sieht, ein viel beachte-

tes und besprochenes Ereignis, dessen Wirkung auf Neigung und Interesse des kaufenden Publikums nicht ausbleiben konnte. Es bewies auch deutlich genug, daß trotz einigen verheißungsvollen jüngeren Künstlern, wie Otto Boyer und Julius Bretz und der reifen Zeichenkunst von Claus Meyer und Gerhard Janssen unser nur malendes Düsseldorf zurücksteht hinter der starken und formsicheren Kunst der deutschen Schweizer, des altmeisterlichen Frankfurters Wilhelm Altheim, des hier — und anderswo in Deutschland — schier unbekannten Lothar v. Seebach oder, um noch ein paar Namen zu nennen, hinter Albert Haueisen und Ludwig Dill.

Eine neue Vereinigung „Niederrhein" stellte sich im Januar mit einer gut gehängten Ausstellung in der Kunsthalle vor, brachte aber neben dem ungestümen, schwer mit der Form ringenden jungen Landschafter Medard Kruifen und den Figurenbildern und Bildnissen Josef Hansens nichts, was aus dem Rahmen sonstiger Düsseldorfer Ausstellungen herauskam. Dafür gab es genug Leute, die sich sehr wunderten, daß unter den Namen der Aussteller eben die fehlten, die man als Träger einer niederrheinischen Landschaftskunst zu allererst nennen müßte, Namen wie Helmuth Liesegang, Max Clarenbach, Ernst Hardt, Heinrich Otto.

Das einrückende Frühjahr brachte dann die regelmäßigen Ausstellungen all unserer Vereinigungen, die vor dem Ausmarsch auf die heurigen großen Ausstellungen in München, Dresden oder Berlin Heerschau hielten. Zwei Ausstellungen in der Kunsthalle: die der freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler und die des Vereins Düsseldorfer Künstler 1904, über die kaum zu berichten wäre, hätten nicht in der graphischen Abteilung Radierungen und Steinzeichnungen von Heinrich Otto laut genug auf diesen einzigen bedeutenden graphischen Künstler des malfrohen Düsseldorf hingewiesen, der mit eigensinniger Bescheidenheit seiner stillen Kunst lebt, aber leider nicht die Beachtung und Nacheiferung findet, die ihm an jedem andern Orte gewiß wäre. Noch sind die Düsseldorfer Künstler zu wenig beweglich und zu stark befangen in der akademischen Tradition von der alleinseligmachenden Ölmalerei, um einen Künstler von der eminenten Kraft und strengen Stilzucht Ottos recht zu würdigen. Weil es dazu an einem eigentlichen Kunsthandel fehlt und das Bedürfnis des Bürgertums mit der ausgebotenen bemalten Leinwand genugsam gedeckt wird, auch unsere öffentliche Sammlung keine gedruckte Kunst erwirbt und die Akademie die sparsamen Schätze ihres Kabinettes ängstlich vor profanen Augen hütet, so sind unsere Düsseldorfer Griffelkünstler auf einige wenige Sammler von Geschmack und auswärtige Liebhaber angewiesen. Das ist traurig, um so trauriger, als es kaum eine Stadt gibt, wo der Kitschmaler geringsten Kalibers einen so guten Markt findet, und wo mehr Quadratmeter kleinbürgerlicher Wohnungen mit goldgerahmter Leinwand protzen.

Zugleich mit den obengenannten Gruppen zeigte sich die Düsseldorfer Künstlervereinigung 1899 mit etwa fünfzig, meist guten Bildern bei Schulte. Es ist ein Verein, dem von der Akademie Künstler wie Klaus Meyer, Eugen Kampf und Junghans angehören, dann der geschmacksichere Bildnismaler Walter Petersen, Landschafter von der stillen, nobeln, spezifisch Düsseldorfer Art wie Ackermann, Hambüchen und Lasch. Und als neue Leute Josse Goosens und Walter Heimig. Dieser letzte, kaum der Akademie entwachsen, erfreute durch eine überraschend forsche Primatechnik und brachte in die Behandlung von Figur und Farbe eine so frische Eigenart, daß man sich seinen Namen als ein gutes Versprechen für zukünftige Bilder wird merken müssen. Josse Goosens fällt mit seiner breiten Pinselführung und heller Farbigkeit aus aller Düsseldorfer Tradition. Wer seinem jauchzend frohen „Sommertag" auf der Dresdener Ausstellung begegnet, wird schon einsehen müssen, daß die geruhsame Genügsamkeit der Düsseldorfer doch ins Schwanken gekommen ist. Was freilich aus diesem heftigen Koloristen und breiten Techniker werden will, das ist wesentlich eine Frage der Selbsterziehung.

Für den April rüsteten wir uns, die in Frankfurt so erfolgreiche Ausstellung der Schweizer in unserer Kunsthalle zu begrüßen. Da klopfte unerwartet der Jüngling mit der gesenkten Fackel an die Pforte einer hohen Düsseldorfer Akademie und rief einen Günstling des Schicksals in die dunkele Unterwelt. Am 19. Februar ist Peter Janssen, der langjährige Gewalthaber der niederrheinischen Kunst gestorben. Vor der Gedächtnisausstellung, welche die Akademie zum Andenken und Ruhme ihres Meisters veranstaltete, mußten die schon angesagten Schweizer draußenbleiben. Statt eines großen Ereignisses erlebten die Düsseldorfer nur eine gute Bestätigung der alten Lehre, daß niemand vor seinem Tode glücklich zu preisen sei. Denn, abgesehen von billigem Lob in der Lokalpresse und noch billigerm Geschwätz müßiger Zungen, verlief die Ausstellung mit einem kläglichen Mißerfolg, ob man sie gleich mit Lorbeerdekorationen und hohen Worten, als wie eines stolzen Erfolges sicher, eröffnet hatte. Weder in der kritischen Kunstwelt noch bei den Museen und Sammlern fand sie Interesse, und verkauft wurde so viel wie nichts. Man kam nicht mit großen Erwartungen und fand auch die bescheidensten noch

getäuscht durch die wahl- und geschmacklose Hängerei, mit der die Verwaltung der Akademie den Nachlaß ihres Leiters zusammengestoppelt hatte. Anhänglichkeit und blinde Begeisterung mögen schöne Tugenden sein, sie reichen auch für Trauerfeste und Reden, die wie ein schneller Regen vorüberrauschen, aber nicht für die sinnvolle Darstellung eines Lebenswerkes, besonders dann nicht, wenn man sich über das Wesentliche dieses Werkes ganz im unklaren sieht. Unter dem Ausgestellten fand sich manche malerische Skizze von schöner, farbiger Erfindung und gewandter Technik, aber in den Kartons und Entwürfen zu den großen Wandbildern kaum etwas mehr als kulturhistorisches Wissen, fleißiges Klaubeln und ein magerer Tropfen Temperament. Die Zahl derer, die darin das Kriterium des großen Malers sehen, ist wie überall, so auch hier sehr geschmolzen.

Darum war es wie eine harte Grausamkeit des Schicksals, das seinem verwöhnten Günstling erst im Tode die Gefäße zerschlug, als gleich nach der Janssen-Ausstellung das junge, revolutionäre Düsseldorf mit dem hier verfehmten August Deußer als überragender Führer in die Kunsthalle einrückte und seinen ersten vollen Triumph feierte. Da waren viele, die in der Aufeinanderfolge dieser zwei Ausstellungen so etwas wie ein Symptom sahen vom Tod und Leben akademischer und freier Kunst.

Schöner und stärker, als einer erwartet hätte, ist dies längst erwartete Ereignis gekommen. Und was in dem konservativen Düsseldorf viel heißen will, fast unbestritten und unbekrittelt. Wenn die rheinischen Spötter einmal über ein künstlerisches Ereignis das lose Maul halten, dann müssen die Werte und Kräfte, die dahinterstehen, wirklich überzeugend sein.

An der Sonderausstellung waren sieben Künstler beteiligt, aber mit Ausnahme von Max Clarenbach war keiner darunter, den man bisher sonderlich ernst genommen hätte. Deußer war durch Kritik und Klatsch so verärgert worden, daß er hier seit drei Jahren nicht mehr ausgestellt hatte. Darum bedeutet es viel, daß sich noch Künstler fanden, die den Mut hatten, mit ihm auszustellen. Im Juliheft der Rheinlande hat Wilhelm Schäfer die besten Worte gefunden, um das Wesentliche an Deußers Malerei zu kennzeichnen, und die Stellung, die er ihm in der deutschen Malerei neben Leibl und Trübner zuweist und was er über die beiden hinaus als typisch für seine Kunst darlegt: die Wiedergabe der freien Bewegung durch das Reinmalerische, das wird die deutsche Kunstgeschichte nur bestätigen können. Wenn seine Kürassierbilder und Landschaften 'mal hinausreisen in die deutschen Kunststädte, dann wird keiner mehr den Mut haben, über die Düsseldorfer mit den Achseln zu zucken.

Neben der impulsiven Kunst Deußers stand Clarenbach mit einer Reihe rhytmisch und technisch gleich vollendet ausgeformter Landschaften von intimem Gehalt. Man weiß, wie groß die malerische Leichtigkeit und Breite seines Pinsels sich sonst zu geben pflegte und wunderte sich, wie streng und unerbittlich er sich in die Zucht nahm und auf alle Bravour und Virtuosität des Vortrages verzichtete. Es ist fast, als sei ein Tropfen Blutes zwischen ihm und Julius Bretz getauscht worden, der in seinen ersten Bildern, die wir auf der Deutschnationalen Ausstellung 1907 sahen, bei einer peinlich, fast ängstlich sorgfältigen Durchbildung der Einzelform in altmeisterlicher Kleinarbeit doch seine Landschaften in großen Flächen und Farben zusammenhält. Bretz schildert die Hügel und Wälder der vorbergischen Landschaft mit ihren Baumreihen und Bauernhöfen, Clarenbach malt in Witlaer bei Kaiserswerth die delikaten Stimmungen über den Altwässern des Rheines, Deußer sitzt als Einsamer in Monheim am Rhein zwischen Düsseldorf und Köln. Während die ältere Düsseldorfer Landschaftsschule, die Liesegang, Kampf, Heimes gemäß den Traditionen ihrer Kunst auf den Wegen der alten und neuen Holländer noch hinunter ins Niederland weisen, darf man von diesen dreien, zu denen man noch Hardt, Otto, Schmurr und Ophey rechnen wird, endlich die malerische Darstellung der heimischen Landschaft erwarten, eine Landschaft, für die Wilhelm Schäfers reifes Buch „Der Niederrhein und das Bergische Land" im vorigen Jahre schöne und kluge Worte gefunden hat.

An den Namen dieser Künstler hängt die Zukunft der Düsseldorfer Malerei, durch sie ist es gewiß geworden, daß man endlich mit Bewußtsein von der akademischen Gängelei abgerückt ist. Es scheint mir wenig Aussicht für eine neue Bindung. Die Direktorstelle an der Akademie hat durch Professor Fritz Röber eine Besetzung gefunden, die mehr Freiheit und Klugheit voraussehen läßt. Nun muß sich zeigen, ob es der Kunst gelingen wird, ihren Weg frei zu machen und auf die Höhe zu kommen. Länger als anderswo haben die Düsseldorfer Maler nur gemalt — und Kegel geschoben, wie mal eine böse Feder geschrieben hat. Was hier zu tun ist, daß lehrt ein Blick auf die Zustände unserer städtischen Sammlung, für die man alle Arbeit den Wohltaten des Zufalles überläßt, auf die städtische Baukunst, die unter Leitung eines Reißbrettvirtuosen, der sich für gewöhnlich als ein begnadetes Genie verhimmeln läßt, Monstra wie den pompösen Stahlhof und seine Nachbarn entstehen ließ und mit einem Rathausneubau vom

gleichen Kaliber aufwarten möchte. Man sprach letzthin mehrfach von der Gründung eines modernen Kunstsalons in dem Neubau des Tietzschen Warenhauses, das nach den Plänen und unter der Leitung Olbrichs als erster moderner Neubau seinen Koloß an der schönsten Stelle unseres Stadtbildes emporreckt. Da kommt die grausige Zeitung vom Tode Olbrichs, der ihm unerwartet die Zirkel aus der Hand nahm. Doch bleibt uns sein Werk, mit dem die Aktiengesellschaft Tietz der Stadt ein Beispiel vorsetzt, wie durch öffentlichen Wettbewerb die Kräfte sich prüfen lassen. Es sind genug Künstler am Rhein und in Düsseldorf, um unsere Stadt, die durch eine glückliche Entwickelung der Brennpunkt des niederrheinischen Großgewerbes geworden ist, auch zu einem Kulturzentrum zu machen. Möge man nicht säumen, sie ans Werk zu rufen.

Severin Rüttgers.

Dresden

In der Besetzung der leitenden Stellen mehrerer wichtiger Kunstsammlungen hat ein Wechsel stattgefunden, der für deren Pflege und Fortführung von Bedeutung ist. Die Verwaltung des Königl. Kupferstichkabinetts hat dessen früherer verdienstvoller Direktor Prof. Lehrs wieder übernommen, der vor drei Jahren als Direktor an die Königl. Kupferstichsammlung nach Berlin berufen worden war. Die Verwaltung dreier Sammlungen, des historischen Museums, des Grünen Gewölbes und des Münzkabinetts wurde in einer Hand vereinigt und die Leitung dem bisherigen Direktor des Kupferstichkabinetts Prof. Sponsel übertragen. Man darf nun hoffen, daß die jahrzehntelang fast unzugängliche Münzsammlung dem Publikum wieder nutzbringend zugänglich gemacht werden wird.

Mancherlei von Bedeutung boten im verflossenen Jahre die ständigen Kunstausstellungen. Mit sichtlichem Eifer und Erfolg war der Sächsische Kunstverein um Darbietung guter Ausstellungen bemüht. Er veranstaltete im Oktober 1907 eine Ausstellung moderner Kunstwerke aus Privatbesitz, zu der verschiedene bedeutende hiesige Privatsammlungen hervorragende Werke beigesteuert hatten, darunter die Sammlung Rothermund eine vorzügliche Gruppe moderner Franzosen. Die Ausstellung versuchte eine ungefähre Vorstellung von dem, was in reichlich 20 Jahren an Kunstwerken in Dresden erworben wurde, zu geben. Im November folgte an gleicher Stelle eine umfangreiche Ausstellung der englischen Abteilung der internationalen Gesellschaft von Bildhauern, Malern und Radierern. Vertreten waren fast ausschließlich Maler (Lavery, E. A. Walton, G. Sauter, J. J. Shannon, Moira, Gr. Thomas u. a.) mit Werken von feinem Farbengeschmack. Eine große Sammlung von Werken moderner Franzosen, wie Monet, Pissarro, Sisley, Cottet, Denis, Luce, Signac und Rysselberghe, wurde im September bei Arnold gezeigt. Nach endgültiger Vollendung ihrer imposanten Räume, die noch um einen großen vornehmen Saal im Erdgeschoß und das stattliche Vestibül bereichert wurden, nahm die Galerie Arnold im Oktober eine große Sammlung von Werken Wiener Künstler auf. Vertreter waren u. a. Rud. Bacher, Jos. Engelhard, Rud. Jettmar, E. Stöhr, Ferd. André und die modernsten Klimt, List, K. Moll, dazu kam eine reizvolle Gruppe altwiener Meister, wie Waldmüller, Pettenkofen, Alt. Das Ende des Jahres 1907 brachte im Richterschen Kunstsalon noch mehrere Sonderausstellungen Dresdener Künstler, und zwar im September der Künstlergruppe „die Brücke" (Amiet, E. Nolde, K. Schmitt-Rotluft, Kirchner, Pechstein, E. Heckel, Gallén, Bleyl) die sich noch eng an die französischen und belgischen Neoimpressionisten anlehnen, im Oktober der neu hervortretenden Gruppe „Mappe" (die Maler Edm. Körner, Fr. Kunz, O. Popp, K. Quarck, die Bildhauer Th. Eichler und O. Petrenz), ferner im November von P. Cröber, H. v. Lösch, W. M. Sachße, H. Otto, J. Walter-Kurau und Frh. v. Schlippenbach, sowie des Plastikers Felix Pfeifer im Kunstverein.

Reich an Darbietungen war auch die erste Hälfte des Jahres 1908. Bemerkenswertes boten die Ausstellungen von Werken des verstorbenen Norwegers Fritz Thaulow, des Franzosen J. Fr. Raffaelli, des Berliners Ph. Frank im Januar, des verstorbenen farbenfrohen Müncheners Ph. Klein, des russischen Plastikers Troubetzkoi, des Wieners Charlemont im März bei Richter. Geschickte Arbeiten zeigte daselbst die Gesellschaft belgischer Aquarellisten. Umfassend war eine Ausstellung von Werken V. van Goghs im Mai. Im Juli sah man dort neuere Werke des Belgiers Rysselberghe. Bei Arnold stellte im Februar der alte Münchner Wenglein schöne Landschaften und Tierbilder aus, im Februar

die Impressionisten Paul Baum und Carl Hermann Landschaften und Stilleben. Gewählte Arbeiten bot eine Ausstellung deutscher Radierungen und Handzeichnungen im Mai, der sich eine Gruppe vortrefflicher neuerer Schöpfungen des Dresdener Radierers Otto Fischer und später der nachgelassenen Arbeiten seiner Schülerin Gey-Heinze anschloß.

Von besonderem Interesse waren wieder die Ausstellungen einheimischer Künstler, die neben bekannten Namen einige neue, darunter mehrere kräftige Talente brachten. Hervorragendes enthielt eine große Ausstellung von Hans Unger, bei Arnold im März, die u. a. eine Reihe schöner Bildnisse, ein großes stilstrenges Gemälde Mutter und Kind und mehrere farbenglühende Blumenstücke darbot. Der Kolorismus Ungers erwies sich um vieles verfeinert. Malerisch temperamentvoll zeigten sich in ihren Gemälden Rich. Dreher (im Januar bei Arnold) und E. R. Dietze (im März bei Richter). Des weiteren stellten aus Göllner, Burmester, K. Brose, E. Heinemann bei Richter, v. Gerliczy, Th. R. Stiller, Meyer-Gräfe, S. Berndt, Möller bei Arnold.

Die stärkste Anregung hatte der Kunstverein im Januar mit der umfangreichen Ausstellung des Münchners Fritz Erler zu bieten, die neben Bildnissen und dekorativen Gemälden (Sonnenwende, Noah, Pest) auch die Entwürfe zu den vier Jahreszeiten für die Fresken des Wiesbadener Kurhauses enthielt. Zu einer Art Nachlese der Berliner Jahrhundertausstellung gestaltete sich an gleicher Stelle im Mai die mit Fleiß zusammengebrachte Ausstellung Dresdener Maler und Zeichner von 1800 bis 1850, die jedoch im ganzen nichts erheblich Neues zutage förderte. Bemerkenswert war ferner im Juni eine bis August dauernde Bildnisausstellung. Zur selben Zeit fesselte bei Arnold die sogen. Diez-Schule mit Werken von Wilh. v. Diez und zahlreicher Künstler, die mehr oder weniger seinen Einfluß erfahren hatten, die Aufmerksamkeit. Im Kunstverein sah man sodann noch Werke von Spiro, Mohrbutter, Leipold, der verstorbenen Kurowsky und neuerer schwedischer Künstler.

Das künstlerische Ereignis des Jahres bildete naturgemäß die große Kunstausstellung 1908. Zur Erhöhung des Interesses waren ihr zwei eigenartige Beigaben in der Sonderausstellung Kunst und Kultur unter den sächsischen Kurfürsten im sächsischen Hause und eine Abteilung Alt-Japan im Hauptgebäude hinzugefügt worden. Die Anordnung des Ganzen lag in den Händen des Stadtbaurats Erlwein, der mit Erfolg bemüht war, der Ausstellung ein einheitliches Gepräge zu geben. Ein neuer Zug zeigte sich in dem Bestreben, anstatt bloßer Bildermagazine mehr und mehr behagliche Räume zu schaffen, indem Stühle und Tische, Bänke, Truhen und mancherlei Gerät in geeigneter Weise angeordnet wurden, so daß in so ausgestatteten Sälen die Kunstwerke weit mehr ihrer Eigenart entsprechend angebracht und betrachtet werden konnten. Als besonders gelungene Räume erwiesen sich die Zimmer mit den Sonderausstellungen von Gotth. Kuehl, E. Bracht, Fr. A. v. Kaulbach, die Säle des Wiener Hagenbundes, der Stuttgarter Künstler und der Münchner Künstlerschaft.

Getrennt stellten die Mitglieder des deutschen Künstlerbundes und die der Kunstgenossenschaften aus. Außer Kuehl und Bracht waren von Dresdnern Robert Sterl, Karl Bautzer und G. W. Ritter, Oskar Zwintscher, Rich. Müller, der Tiermaler Hegenbarth und W. Claudius mit zum Teil ausgezeichneten Sonderausstellungen vertreten. Manches Neue brachten die Elbier Bendrat, Becker, Dorsch, Wilkens, die geschlossen auftraten. Bei ihnen war als Gast Hans Unger mit seinem großen Gemälde Schönheit zu sehen. Von den Künstlern der Mappe wirkten besonders Edm. Körner und Franz Kunz, von anderen Pietschmann, Fischer-Gurig, Lührig, Rossow, P. Poetzsch, Mogk. Mit vorzüglichen Sonderausstellungen, die im ganzen reichlicher auftraten, als im Interesse des Platzes geboten gewesen wäre, waren ferner Ludw. v. Hofmann, Leistikow, Max Liebermann (nahezu alles aus Privatbesitz), Trübner, Slevogt, Graf Kalkreuth bedacht worden. Bei der Münchner Sezession boten Oppler, Phil. Klein, Stuck (Zweikampf), Habermann und Samberger (Bildnisse) und Schramm-Zittau sehr Bemerkenswertes, beim Münchner Künstlerbund Georg und Raffael Schuster-Woldan, C. Blos, v. Bartels, Kunz-Meyer, bei der Münchner Scholle Fritz Erler und Leo Putz. Berlin zeichnete sich durch eine farbenprächtige Gruppe Strandbilder von Hamacher, ferner durch Werke von A. Kampf (Konzertpause), Vouzette, Hans Hermann, Schulte im Hofe aus. Stuttgart, das zugleich einen sehr gediegenen und aparten Museumssaal ausstellte, war durch Carlos Grethe, Laiblin, Landenberger, Pankok; Karlsruhe durch Schönleber, Thoma, Dill, Propheter, H. A. Bühler (Nibelungen); Düsseldorf durch E. v. Gebhardt, Claus Meyer, Gooßens; Leipzig durch Seffner, Bilder von Wustmann, Brändel, Horst-Schulze; Weimar durch Th. Hagen; Königsberg durch Jernberg und Heiert gut, zum Teil vortrefflich vertreten. Fein waren Interieurs von Stremel und Landschaften von H. Vogeler, mehr interessant als gelungen stilstrenge Wandbilder von Hodler. Bei der Graphik hoben sich die von Prof. Singer angeordneten Abteilungen durch noble Anordnung und Übersichtlichkeit sehr angenehm hervor. Hier waren u. a. Klinger, Klimt, Orlik, O. Fischer, Fr. Lang, Fr. Endell vertreten. Im Saal der Plastik stellte der an Stelle des in

den Ruhestand getretenen Schilling als Professor an die Akademie berufene Georg Wrba eine große Anzahl seiner Werke aus, darunter die Tiergruppen des Brunnens zu Kempten und das mächtige Reiterbild Otto v. Wittelsbach als Krönung eines Brückenpfeilers. Bedeutend waren ferner plastische Werke von S. Werner, Volkmann, Hudler, R. König, Pfeifer, A. Lange (Brunnengruppe) und ein prachtvoll gearbeiteter Knabenakt von Sascha Schneider.

Nichts verblüffend Neues stach irgendwo in der Ausstellung auf, nach den aufregenden Jahren zahlloser Anregungen und neuer Ansätze scheint vielmehr eine Zeit ruhigeren Reifens einzusetzen.

Ihrer Vollendung gehen das neue Rathaus und das Künstlerhaus entgegen. Mit Wehmut sah man die alte berühmte Augustusbrücke verschwinden. In mächtigen Bogen wächst die neue Brücke heran.

Richard Stiller.

Leipzig

Ein bedeutendes Ereignis brachte das verflossene Jahr für die Leipziger Kunstwelt nicht. Es sei denn, daß man die Wiedervereinigung der beiden seit mehreren Jahren getrennt und beinah fremd nebeneinander bestehenden Gruppen der Leipziger Künstlerschaft in dem nunmehr seit 50 Jahren bestehenden Leipziger Künstlerverein, einer Schöpfung des Baurat Otto Mothes, als solches betrachten wolle. Auf der großen Dresdener Kunstausstellung 1908 stellten zwar beide Verbände, der Künstlerverein und der Künstlerbund, noch getrennt aus, doch lehrte gerade dieses Bild zweier kleiner nebeneinanderliegender Räume mit vielen Türen, die keine ausdrucksvolle Anordnung der Werke zuließen, wie ungünstig diese Trennung gerade für die Repräsentation der Leipziger Künstlerschaft auf auswärtigen Ausstellungen war. Unter den Leipziger Ausstellern waren die Maler Brändel, Fröhlich, Gruner, Heiland, Hentschel, Horst Schulze, Rud. Müller, Rentsch, Urban und Wustmann, von Bildhauern Hartmann, Seffner und Zeißig vertreten, von Graphikern Héroux. Die Werke Max Klingers befanden sich außerhalb der Leipziger Gruppe in den Ehrensälen des deutschen Künstlerbundes. Ein kleiner Teil der Leipziger Künstlerschaft beteiligte sich außerdem als Vertretung des Ortsverein Leipzig an der Jubiläumsausstellung der A. D. Kunstgenossenschaft im Münchener Glaspalast.

Leider muß im vergangenen Jahre einiger Verluste gedacht werden, die die Reihen der Leipziger Künstlerschaft trafen. Davon sind zwei durch den Tod bereitet worden. Nach kurzer Krankheit verschied im Frühjahr 1907 in der Fülle künstlerischer Schaffenskraft der hochbegabte junge Architekt Paul Möbius. Sein feierlich ernster Kunststil, den er bisher fast nur an Wohnhäusern und kleinen Villen betätigen konnte, hätte ihm die Mittel zu bedeutenden Schöpfungen auf dem Gebiete der Monumentalarchitektur gewährt. Im August 1908 verstarb auf einer Studienreise im Orient der langjährige Mitarbeiter der „Illustr. Zeitung" Maler Otto Gerlach. Der in weiteren Kreisen bekannte Bildhauer Paul Sturm verließ Leipzig auf einen Ruf an die Berliner Münze, wo er für seine speziell auf feine dekorierende Kleinplastik gerichtete Beanlagung ein dankbares Arbeitsfeld gefunden hat.

Von Schöpfungen, die für das Leipziger Stadtbild von wesentlicher Bedeutung wären, ist in diesem Jahre nichts zu berichten. Die mit viel Geschmack ausgeführte Restauration der alten Kaufmannsbörse, dieses reizenden Barockbaus im Hintergrunde des alten Naschmarkts, wird erst im rechten Lichte erscheinen, wenn der große Neubau des zweiten Meßhauses von Weidenbach und Tschammer, das mit seiner Westfront die dem alten Rathaus gegenüberliegende Seite des Naschmarktes einnehmen wird, emporgewachsen ist. Einige bemerkenswerte Neubauten sind auf dem Gebiete des modernen Geschäftshauses entstanden, an der Ostseite des Roßplatzes und am westlichen Eingang des Brühls. Eine Veränderung wird der Besucher Leipzigs auf dem Thomaskirchhof wahrnehmen, wo an der Südseite der Kirche am 17. Mai das seit reichlich zehn Jahren erwartete Bronzestandbild Joh. Seb. Bachs von Carl Seffner enthüllt worden ist, während Hähnels schlichtes Leibnizdenkmal, das diesen Platz vorher innehatte, in den Universitätshof versetzt wurde.

Von den regelmäßigen Kunstausstellungen in unserer Stadt nahmen die des Kunstvereins im städtischen Museum auch im vergangenen Jahr wieder die erste Stelle ein. Im September 1907 wurden sie durch eine große Ausstellung des Lebenswerkes von Meunier eröffnet, die außer zahlreichen bekannteren Skulpturen auch die Entwürfe zu dem großen Monument „das Leben" und eine Menge bedeutender Gemälde enthielt.

Der November brachte ein besonderes Ereignis durch die Ausstellung der Originalkartons von Fritz Erlers Wandbildern im neuen Kurhaus zu Wiesbaden. Eine große Anzahl von Bildnissen und allegorischen Kompositionen dieses gewaltigen malerischen Talents trugen wesentlich dazu bei, seinen monumentalen Schöpfungen den Weg zum Verständnis des Publikums zu ebnen. Erfreulicherweise wurde das große Gemälde „Sonnenwendfeier" für das städtische Museum erworben. Besonders interessant gestaltete sich die Doppelausstellung Liebermann und Leistikow durch die Möglichkeit eines eingehenden unmittelbaren Vergleichs dieser beiden Großen der Berliner Sezession, von denen der jüngere inzwischen mitten aus seinem reichen Schaffen abberufen worden ist. Zweier bedeutender Nachlaßausstellungen ist noch zu gedenken, die im Frühjahr 1908 stattfanden. Die eine war dem greisen Münchener Wilhelm v. Diez gewidmet und brachte auch eine Anzahl bedeutender Arbeiten von seinen Schülern, die andere dem seinerzeit sehr beliebten Modeporträtisten Carl Gussow. Außerdem kann erfreulicherweise erwähnt werden, daß auch die Leipziger Künstlerschaft im vergangenen Jahre in den Räumen des Kunstvereins reichlich zu Worte gekommen ist. Mit Kollektivausstellungen waren vertreten der vor einigen Jahren verstorbene Porträtist Walter Queck, der Radierer Héroux, die Maler Eisengräber, Schultze-Rose, Wustmann, mit einer vorwiegend graphischen Ausstellung unter Beigabe von Plastik die Gruppe des „Leipziger Künstlerbunds", von Bildhauern Hartmann, Lehnert, Lange, Molitor, Prof. Seffner, Zeißig u. a. Freilich muß andererseits auch beklagt werden, daß man sich bei Ankäufen für das städtische bisher noch nicht hat entschließen können auch die Tätigkeit der jüngeren einheimischen Maler durch Stichproben zu belegen, während die Graphik und die Kleinplastik schon seit mehreren Jahren sich dieses Vorzugs erfreuen. Von Klingers Hand waren im letzten Jahre ein Landschaftsgemälde aus der Naumburger Gegend und die große Bronzefigur seines knienden Athleten zu sehen.

Das Kunstgewerbe betätigte sich hauptsächlich in der Möbelarchitektur. So sah man auf der Grimmaer Gewerbeausstellung des letzten Sommers eine vollständige Wohnungseinrichtung von Architekt Quint, im Kunstgewerbemuseum ein Vorzimmer von Horst-Schulze. Auch auf der Rosenausstellung des Leipziger Gärtnerverbands im Palmengarten war der erstgenannte durch Holzarchitektur und Gartenmöbel, der obenerwähnte Bildhauer Zeißig durch einen Brunnen in Kunststein vertreten.

Im großen Ganzen ist das Los der bildenden Künstler Leipzigs nicht eben beneidenswert. Sind sie schon bei großen öffentlichen Aufgaben oft genötigt, sich durch gemeinsames Vorgehen vor gänzlicher Ignorierung zu schützen, so fehlt es auch privaten Auftraggebern oft schon bei bescheidenen Aufgaben an dem nötigen Vertrauen. Freilich kann dies nicht wunder nehmen, wenn Persönlichkeiten, deren Aufgabe es sein müßte durch Unterstützung der einheimischen Künstlerschaft zur Hebung ihrer Leistungen beizutragen, vielmehr diese bei jeder Gelegenheit herabzusetzen suchen. Der Wunsch aber, dem Ansehen Leipzigs als Kunststadt durch Heranziehung namhafter auswärtiger Künstler aufzuhelfen, hat schon deshalb wenig Aussicht auf Erfolg, weil solche Künstler entweder in wenigen Jahren aus Mangel an Aufträgen und Anerkennung Leipzig wieder den Rücken kehren, wie dies ja auch einheimische in den letzten Jahren mehrfach getan haben, oder aber in unerquicklicher Brodarbeit ihr Bestes einbüßen würden. Viel gutes könnte ja freilich die Presse tun. Aber diese liegt teilweise in Händen, die in der Verfolgung eines einseitigen Programmes befangen sind, teilweise zeigt sie sich auch oft durch gesellschaftliche Rücksichten gebunden. Jede Stadt hat eben schließlich die bildende Kunst, die sie verdient.

G. Wustmann.

Magdeburg

Magdeburg besinnt sich mehr und mehr darauf, was es sich selbst schuldig ist, der kulturellen Bedeutung seiner Vergangenheit und seiner heutigen wirtschaftlichen Kraft. An allen Enden ist das zu spüren, auch auf dem Gebiete der künstlerischen Kultur. Und hier dokumentierte sich das im letzten Jahre nach drei Seiten hin und zwar nach den drei Seiten, die sich wie die Seiten eines gleichschenkligen Dreiecks zu einer Einheit zusammenschließen: nach der Seite einer liebevollen Erhaltung der Zeugen vergangener Kultur, nach der Seite einer lebendigen Förderung neuer Kultur und nach der Seite der Erziehung zum Verständnis und zum Genusse alter und neuer Kunst.

Für die Erhaltung der Zeugen der alten

Kultur Magdeburgs kämpfte mit großer Energie der Kunstgewerbe-Verein, angeregt durch einen Vortrag des Architekten Lange über „Magdeburger Baukunst am Beginn des 20. Jahrhunderts", der mit großer Schärfe alle Sünden wider die Erhaltung des alten Stadtbildes geißelte und gleichzeitig für eine künstlerische Lösung der neuen Probleme kämpfte.

Gleichzeitig lud die städtische Baupolizei alle interessierten Kreise ein, sich zu dem Thema eines „Ortsstatuts gegen die Verunstaltung der Stadt Magdeburg" zu äußern. So hart auch zunächst die Ansichten aufeinanderprallten: es wurde doch in den eingehenden Debatten eine Klärung des Urteils weiter Kreise erzielt, und es wurde der Wille zur Erhaltung des guten Alten und zur Rücksichtnahme auf dieses Alte, wenn es sich um Neubauten in seiner Umgebung handelte, bei Architekten und Bauherren gestärkt.

Mit besonderer Freude aber muß es begrüßt werden, daß die Handhabung der Baupolizei-Verordnung — deren Erneuerung vor der Tür steht — und des Ortsstatuts in den Händen eines verständnisvollen und energischen Mannes, des Stadtrats Schulz, liegt, dem ein künstlerischer Beirat beratend zur Seite steht. So ist zu hoffen, daß das Stadtbild Magdeburgs künftig weniger von seinen künstlerischen Reizen verlieren wird als in den letzten Jahrzehnten und daß es neue Reize hinzugewinnen wird.

Auch nach einer anderen Seite hin wurde mit frischester Kampflust für die Erhaltung wertvoller alter Schätze gekämpft:

Die Kgl. Bibliothek zu Berlin war bei der wissenschaftlichen Suche nach Inkunabeln auch auf die reiche Bibliothek des Domgymnasiums gestoßen und hatte zu ihrer Freude über 500 Inkunabeln aus dem ehemaligen Kloster der Magdeburger Dominikanermönche und zirka 200 Bände mit Handschriften gefunden, die ihr als eine willkommene Ergänzung der Bestände der Kgl. Bibliothek erschienen. Ihre Bemühungen aber, das Gymnasium zu einem Verkauf zu bewegen, stießen nicht nur auf den Widerstand des Domgymnasiums, sondern auch auf den der Magdeburger im allgemeinen. Man war der Meinung, daß eine Bibliothek, die von Magdeburger Mönchen im 14. und 15. Jahrhundert mit Eifer gesammelt worden, dann zur Zeit der Reformation in die Hände des Domkapitels übergegangen und endlich durch Ministerialreskript vom Jahre 1824 dem Domgymnasium zum bleibenden Eigentum überlassen worden war, daß eine solche Bibliothek unter allen Umständen in Magdeburg verbleiben müsse und man erhoffte von den wundervollen alten Drucken und Holzschnitten, den köstlichen Miniaturen und Einbänden noch mannigfache künstlerische Anregung.

Die Bewegung zur Erhaltung der Bibliothek, die dem Direktor der Kunstgewerbeschule, Professor Thormählen, die stärksten Impulse verdankte, wird hoffentlich auch das Gute haben, daß die großen Schätze dieser alten Klosterbibliothek der Öffentlichkeit zugänglicher gemacht werden als es bisher geschehen konnte.

Der Kunstgewerbeschule und ihrem umsichtigen Leiter muß noch ein zweites Verdienst zugeschrieben werden, das nämlich, der Stadt hervorragende künstlerische Kräfte zuzuführen. Wenn auch durch die Wahl der Lehrkräfte in erster Linie den Bedürfnissen der Schule selbst gedient wird, so doch mittelbar auch den künstlerischen Interessen der ganzen Stadt. Man sieht das in der augenfälligsten Weise, wenn man beobachtet, wie von allen Seiten her der Rat und die Tat der lehrenden Künstler für öffentliche und private Zwecke erbeten wird.

An die breitere Öffentlichkeit traten von ihnen im verflossenen Jahre — durch größere Ausstellungen, die der Kunstverein von ihren Arbeiten im Kaiser-Friedrich-Museum veranstaltete — die Maler Wilhelm Giese, Professor Adolf Rettelbusch, Max Köppen und der Architekt Paul Dobert. Wilhelm Giese zeigte sich als trefflicher Radierer und als impressionistischer Maler heimischer Landschaften und bewegten Volkslebens, Adolf Rettelbusch bewährte seinen alten Ruf als dekorativer Künstler und Max Köppen überraschte das Publikum durch die Kühnheit seines Farbensinns und die kecke Sicherheit seiner Zeichnung, vor allem aber durch die Vielseitigkeit seines Temperaments, das ihm gestattete, mit gleicher Bravour Porträts und Karikaturen, heroische Kompositionen und flüchtige Tanzszenen auszustellen. Paul Dobert endlich zeigte in der Ausstellung einer vollständigen Wohnungseinrichtung — bestehend aus drei Wohnzimmern, einem Schlafzimmer, Küche und Korridor — einen ungewöhnlich feinen Farbensinn mit einer erfreulichen Schlichtheit des architektonischen Empfindens vergeschwistert.

Bedenkt man, daß diese Künstler nur einen Teil des wertvollen Bestandes an schaffenden Kräften bilden, den die Kunstgewerbeschule besitzt — ich nenne von den übrigen nur einige der Neueren, den Graphiker Winckel, den Buch- und Textilkünstler Professor Nigg und den Architekten Rütschi — dann erkennt man erst recht die Bedeutung dieser Anstalt für die Pflege einer künstlerischen Gegenwartskultur.

Ihrem Wirken den Boden zu bereiten, wie überhaupt den Sinn für die Kunst zu mehren, mühte sich der Kunstverein auf das eifrigste. Und zwar ging er dabei von dem Prinzip aus, ohne



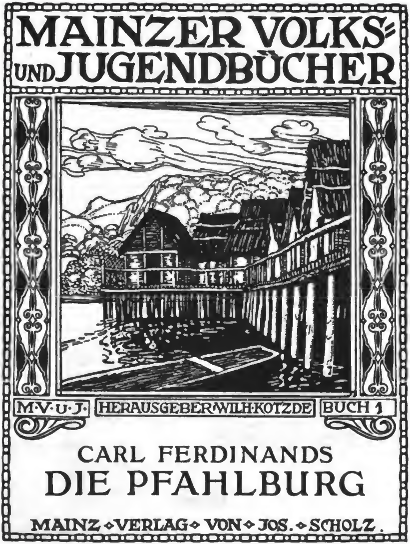


Karl Seibels, Studien





Riemerschmid
Göttinger Ecke — Studentenbude
(Studentenkunst-Ausstellung)



Titelzeichnung von J. V. Cissarz zu: Mainzer Volks- und Jugendbücher

Voreingenommenheit jede gute und charaktervolle Kunst in seinen Räumen zu Worte kommen zu lassen.

Jeder Monat brachte eine nach Möglichkeit in sich geschlossene Ausstellung, die ihr Material bald aus diesem, bald aus jenem Kunstlager nahm und die Besucher zu eigenem Sehen und Urteilen, vor allem aber zu selbständigem Genießen anzuregen suchte. Sonderausstellungen einzelner markanter Künstlererscheinungen wurden bevorzugt. So wurden in einer Ausstellung die Neo-Impressionisten Paul Baum und Curt Herrmann vorgeführt, in einer anderen Prof. Fritz Kallmorgen, in einer dritten Edmund Steppes; so wurde einmal die graphische Kunst Fritz Baehles, ein anderes Mal die der Käthe Kollwitz gezeigt; so wurde neben mehreren Ausstellungen deutscher Bildhauer auch eine solche von Werken George Minnes gebracht.

Es war das offensichtliche Bestreben der Kunstvereins-Ausstellungen, sich von jeder Einseitigkeit frei zu halten und durch die starken Gegensätze der einzelnen Monatsausstellungen das Interesse der Mitglieder an der Vielgestaltigkeit der bildenden Kunst unserer Tage wach zu halten.

Der Kunstverein hegt die Absicht, seine Tätigkeit in dieser Beziehung noch zu steigern und nach umfangreicheren Ausstellungsräumen Ausschau zu halten, als sie ihm das Kaiser-Friedrich-Museum gewähren kann. Es wäre für das Kunstleben Magdeburgs von größter Bedeutung, wenn ein geplanter Zusammenschluß zwischen dem Kunstverein und dem Kunstgewerbe-Verein zustande käme und sich die Hoffnungen auf ein permanentes Ausstellungsgebäude für Magdeburg verwirklichten. Um so mehr, da das Kaiser-Friedrich-Museum angesichts des starken Wachstums seiner Sammlungen kaum mehr lange in der Lage sein wird, den Ausstellungen Gastfreundschaft zu erweisen.

Die Sammlungen des Museums wuchsen im verflossenen Jahre nach allen Richtungen hin. Dazu trug neben den Summen, die von den städtischen Behörden freigiebig zur Verfügung gestellt werden, in besonderem Maße die nicht genug zu rühmende Geberfreude der Magdeburger Kunstfreunde bei. Sie machte es dem Museum möglich, auf dem einmal eingeschlagenen Wege mit ruhiger Sicherheit weiterzuschreiten und durch seine Erwerbungen den Magdeburgern den Überblick über die Entwickelungsgeschichte der Kultur zu erleichtern und zugleich ihr Verständnis für die künstlerischen Bestrebungen der eigenen Zeit zu mehren.

So konnten für die stadtgeschichtliche Sammlung des Magdeburger Saals und für die umfangreiche Abteilung der „Kultur des Hauses" mannigfache Ankäufe gemacht werden, so konnten — um wenigstens die wichtigsten Erwerbungen namhaft zu machen — der große „Kasseler Karton" Adolf Menzels vom Jahre 1848, der den Einzug Heinrich des Kindes in Marburg zur Darstellung bringt, in den Entwickelungsgang der deutschen Malerei eingeführt werden, so konnte zur Illustration des künstlerischen Ringens unserer Zeit neben dem dreiteiligen Werke des deutschen Träumers Hans Thoma, das er „die Quelle" benannt hat, die impressionistische, von durchsichtigster Luft erfüllte „Judengasse in Amsterdam" von der Hand Max Liebermanns erworben werden und neben dem kraftvollen Bronzewerk „Der Sieger" von Hugo Lederer, der tief innerliche „Schmerzensmann" August Hudlers und das geistreich gearbeitete Marmorwerk Auguste Rodins, der „Kopf Johannis des Täufers".

Wenn es gelingt, die Sammlungen des Kaiser-Friedrich-Museums auch weiter in der gleichen Weise, ohne ängstliche Rücksichtnahme auf irgend einen Kunstpartei-Standpunkt, lediglich im Hinblick auf das Ganze der Kultur- und Kunstentwicklung zu vervollständigen, dann wird der gute Ruf, den das Museum sich überraschend schnell errungen hat, sicherlich noch weiter wachsen.

Theodor Volbehr.

Weimar

Das wichtigste Ereignis des vergangenen Jahres war die Fertigstellung und Eröffnung des Großherzoglichen Hoftheaters. Der Erbauer desselben, Professor Littmann in München, hat mit richtigem Verständnis für das, was Weimar nottut, einen Bau geschaffen, der sich dem Stadtbilde harmonisch anschließt. Es kann gar nicht oft genug betont werden, daß wir Prachtbauten und hochmoderne Neubauten in Weimar nicht gebrauchen können; diese werden immer deplaziert erscheinen müssen, mögen sie an und für sich auch noch so vortrefflich wirken. Die künstlerische Ausschmückung des Hoftheaters war in die Hände Weimarer Künstler gelegt. Die Porträts der vier Großherzöge: Karl August, Karl Friedrich, Karl Alexander und Wilhelm Ernst

malten Frithjof Smith, Hans W. Schmidt, Max Thedy und Hans Olde. Zwei kleine Landschaften stammen von W. Praetorius. Besonders hervorzuheben ist die Ausmalung des Foyers durch Ludwig von Hofmann und Sascha Schneider. Ersterer, der die Schauspielkunst in figurenreichen, lebensvollen Bildern darstellte, wirkt koloristisch gedämpfter im Ton als wir es sonst bei ihm gewohnt sind. Sascha Schneider gibt in seinen Werken das Leben: Kampf, Liebe und Tod. Das Herbe seiner großzügigen Kunst steht in starkem Gegensatz zu der Liebenswürdigkeit und fesselnden Anmut der Hofmannschen Gemälde. Man würde eine einheitliche Gesamtwirkung der Ausmalung um so mehr vermissen, als die Figuren beider Werke gar zu verschiedene Größenverhältnisse aufweisen, wenn die Bilder nicht durch die bedeutende Länge des Foyers voneinander getrennt wären.

Der bisherige General-Intendant v. Vignau wird aus Gesundheitsrücksichten sein verantwortungsreiches Amt niederlegen. An seine Stelle tritt der Gardekürassier-Leutnant von Schirach, der unter Professor Altmann seine musikalischen Studien machte und bei Direktor Martersteig in Köln a. Rh. die Regiegeschäfte einer großen Bühne praktisch ausübte.

Für das neue Universitätsgebäude in Jena malte Hans Olde-Weimar die Porträts des Großherzogs Wilhelm Ernst von Weimar und der Herzöge von Meiningen und Sachsen-Altenburg. Das Porträt des vierten Erhalters der Universität, des Herzogs von Gotha, lieferte Emanuel Großer-Berlin. Die Ausschmückung der Eingangswand zur Aula wurde Sascha Schneider übertragen. Zu beiden Seiten des Haupteinganges stehen „Die Torwächter": ein ausgereifter Mann und ein kraftvoller Jüngling, dem der erstere die brennende Fackel reicht, an welcher der Jüngling die seine entzündet. Alle übrigen für das Universitätsgebäude bestimmten Gemälde sind noch nicht vollendet. Ludwig von Hofmann wird für die Hauptwand des Sitzungssaales einen „Musenreigen" malen; Ferdinand Hodler arbeitet an einem größeren Bilde: „Der Auszug Jenenser Studenten in den Freiheitskriegen". Weitere Darstellungen aus der Geschichte der Jenenser Universität werden Hans W. Schmidt-Weimar, Kuithan-Jena u. a. schaffen. Alle diese Bilder, mit Ausnahme der Porträts, sind Stiftungen ehemaliger Jenenser Studenten.

Der Leiter der Weimarer Museen, Dr. Kötschau, erhielt einen Ruf nach Berlin, doch steht zu hoffen, daß es gelingen wird, diese hervorragende Kraft der alten Ilmstadt zu erhalten.

Bedeutsame Veränderungen haben in der Großherzoglich S. Kunstschule stattgefunden. Ludwig von Hofmann hat die Korrektur in der Aktzeichenklasse niedergelegt und wird die Leitung von Meisterschülern der Anstalt übernehmen. Sein mehrfach gemeldeter Fortgang von hier beruht auf müssiger Erfindung eines übereifrigen Reporters. Sascha Schneider ist aus dem Lehrerverbande ausgetreten, wodurch die Kunstschule eine ihrer hervorragendsten Kräfte verliert. Maßgebend für Schneider war lediglich der Wunsch und das dringende Bedürfnis, seine volle Kraft dem eigenen Schaffen widmen zu können. So bedauerlich auch sein Fortgang für Weimar ist, muß es doch begreiflich erscheinen, wenn ein Künstler von der Eigenart Schneiders die Fesseln eines zeitraubenden und mühevollen Lehramtes abzuschütteln wünscht, um ganz seiner eigenen Weiterentwicklung zu leben. Auch darf nicht übersehen werden, daß Schneider sich in einem künstlerischen Übergangsstadium befindet und die Malerei mit der Bildhauerei vertauschen wird, weil er zu der Überzeugung gelangte, daß er nur als Bildhauer imstande sei, sich künstlerisch ganz ausleben zu können. An seine Stelle tritt der bekannte Worpsweder Fritz Mackensen, der mit Beginn des Wintersemesters sein Lehramt übernehmen wird.

Anfang Januar beging Max Thedy, der feinsinnige Künstler, sein 25jähriges Amtsjubiläum als Lehrer der Großherzoglichen Kunstschule. Die Professoren und die Studierenden der Anstalt brachten ihm als höchste akademische Auszeichnung einen Fackelzug.

Die Ausstellungen im Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe, sowie des Thüringer Ausstellungsvereins brachten manches Interessante. Genannt seien hier nur die Kollektiv-Ausstellungen von Theodor Hagen, Carl Alexander Brendel, Franz Bunke, Carl Arp, Edmund Steppes und der mecklenburgischen Künstlervereinigung. Adolf Brütt brachte sein hervorragendes Werk, das Momsen-Denkmal, zur Ausstellung.

Berthold Paul Förster.

Hamburg

Im vergangenen Jahre ist Hamburgs erster regierender Bürgermeister, Dr. Mönckeberg, gestorben. Nicht nur höflichkeitshalber geziemt es sich, dieses größten Verlustes, von dem die Stadt seit der letzten Ausgabe des „Jahrbuches" betroffen worden ist, an einleitender Stelle zu gedenken, es ergiebt sich diese Ordnungsfolge auch schon im Hinblick darauf, daß der Verewigte, wie vor ihm noch keiner, das Verhältnis Hamburgs als Kunststadt gekennzeichnet hat. Es geschah dies in Form einer Rede, die Bürgermeister Dr. Mönckeberg gelegentlich des Empfanges der Delegierten zum dritten Kunsterziehungstage in Hamburg im Rathause im Oktober 1905 gehalten hat. Er sagte bei dieser Gelegenheit u. a.: . . . „Hamburg ist nicht eine Kunststadt in dem Sinne wie Dresden und Weimar. Man kann nicht sagen, daß die Kunst hier im Mittelpunkt des Lebens steht und gewissermaßen das ganze Leben beherrscht. Wollen wir Hamburg mit einer kurzen Bezeichnung charakterisieren, so werden wir Hamburg eine Stadt der Arbeit nennen müssen, nicht in dem Sinne, als ob hier mehr gearbeitet würde als anderswo, sondern in jenem Sinne, daß hier bei allen, bei vornehm und gering, bei alt und jung, die regelmäßige anhaltende Arbeit des praktischen Lebens vor allem andern in erster Linie in Betracht kommt. Aber gerade deshalb können Sie mit Sicherheit darauf rechnen, daß alle das Unterrichts- und Erziehungswesen betreffenden Fragen hier das lebhafteste Interesse finden, denn ein arbeitendes Volk weiß am besten, was es dem Jugendunterricht und der Erziehung verdankt, und daß jeder Gedanke, durch welchen die Erziehung des Volkes erweitert oder vertieft und dadurch gestärkt wird, dem Volke neue Kräfte zuführt, deren es im Wettkampf des Lebens bedarf. Es ist daher sehr begreiflich, daß der Gedanke der künstlerischen Erziehung gerade hier in Hamburg auf fruchtbaren Boden gefallen ist . . ."

Wer das hier Gesagte prüfend überdenkt, wird leicht erkennen, daß, was in Hamburg im Namen der Kunst und für die Kunst geschieht, gewichtiger eingewertet sein will, als ähnliche Leistungen in anderen, sozial, geographisch und kulturell günstiger gelegenen Städten, und andererseits ebenso alle Unterlassungen und selbst gegen den Geist der Kunst gerichteten Versündigungen auch wieder eine um so viel nachsichtigere Beurteilung heischen, als sie ihnen anderwärts zuteil werden würde.

Die stärkste Bewegung innerhalb des letzten Jahres auf künstlerischem Gebiete ist in der Architektur vor sich gegangen. Da sind weite Straßenfluchten, Restteile des alten Hamburgs, gefallen, mit den für die hamburgische Bauart von ehedem so charakteristischen Spitzgiebel- und Fachwerkbauten, um Raum zu schaffen für die Neuanlage von breiten Straßenzügen, die zu dem neugeschaffenen Stadt-Zentrum, dem Hauptbahnhof, hinführen sollen. So lange diese alten Straßenzüge aufrecht standen, hatten die Hamburger freilich so wenig Auge für deren schöne Eigenart oder eigenartige Schönheit, daß Gemälde, die das alte Hamburg veranschaulichten, auch wenn künstlerisch dagegen nichts einzuwenden war, nur selten Abnehmer fanden. „Wozu, was vor der Türe zu sehen ist, auch noch gemalt in die Stube hereinhängen", pflegten die Leute zu sagen. Kaum aber hatten die Demolierer das Zerstörungswerk begonnen, als Wehmut einzog in die Herzen der Söhne und Töchter der Hansestadt, und Gemälde, mehr aber noch Drucke, Federzeichnungen und Radierungen, die diese alten Stadtteile wiedergaben, im Kunsthandel eifrig gesuchte Werte wurden.

Das Zusammenschrumpfen des alten Stadtbildes bis auf einige wenige letzte Reste, von denen anzunehmen ist, daß, weil sie niemandem im Wege stehen, sie auch so lange an ihrem Platze belassen werden, als ihr Material nicht versagt, und das Aufschießen von kastenartigen Verputzbauten hat die Anhänger des historisch Berechtigten mit der Sorge erfüllt, die moderne Stilwirrnis, die leider in unserer Stadt schon viel Unheil angerichtet hat, könnte auch bei der jetzt notwendig gewordenen Legung von neuen Straßenzügen zur Geltung kommen. Dem vorzubeugen, wurde die Installierung von Kunstkommissionen zwecks Ausübung einer Art künstlerischer Polizeiaufsicht verlangt, wobei besonderer Nachdruck auf die Forderung des Bauens mit dem altniedersächsischen Baumateriale, dem Back- und Glanzstein, gelegt werden sollte. Die gute Absicht der also Heischenden fand zwar die verdiente Anerkennung, doch das war auch alles, was sie erreichten — und logischerweise erreichen können, so lange die Stadt (die hier zugleich der Staat ist) etwaige Forderungen nicht auch durch entsprechende Gegenleistungen zu kompensieren vermag. Wenn der private Unternehmer sonst nur die allgemein in Geltung stehenden Bauvorschriften respektiert, ist er König auf seinem Grunde, und da dieser Hamburgische Grundherr vor allem Kaufmann ist, läßt er sich von Rücksichten auf das künstlerische Stadtganze


Wilhelm Altheim, Heiliger mit Bär



Wilhelm Kalb. Am Wasser

gerade nur soweit bestimmen, als seine kaufmännischen Interessen damit zusammen gehen. Übrigens fehlt es nicht an Äußerungen, nach denen das „Zurück zu der Väter Bauweise!" selbst im Lager der alten Hamburger durchaus nicht auf unbedingte Anhängerschaft zählen kann, und das mit Recht. Als die hamburgischen Fach- und Giebelhäuser florierten, gab es noch keine Dampfschiffe und keine Großindustrie, die die Häuser mit einem Rauchmantel überzogen, der um so düsterer wirkt, je dunkelfarbiger der Untergrund ist, auf dem er sich absetzt. Die Parole des „Zurück zu den alten Stilformen!" hat also zum mindesten zwei Seiten, die gar sehr gegeneinander abgewogen sein wollen. Einmütiger als den alten Ziegel- und Fachwerkbauten ist übrigens die Liebe, auch der bewußtesten Anhänger des Alten, der nach dem Erbauer unserer großen St. Michaeliskirche, Sonnin, benannten leicht italienisierenden Barockform zugewandt, die von der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ab, im Hamburger Stadtbild sich eingebürgert hat. Daß die Liebe zu dieser schönen Stilform bei uns unvermindert fort besteht, hat gerade die jüngste Zeit wiederholt in Erinnerung gebracht. Nicht nur daß die bereits erwähnte, vor zwei Jahren niedergebrannte Michaeliskirche, in genau denselben Verhältnissen wieder aufgeführt wird (nur was früher Holz war, ist jetzt durch Eisen ersetzt), auch beim Wettbewerb für ein monumental geplantes Vorlesungsgebäude, zu dessen Errichtung ein angesehener Kaufmann, Herr Ed. F. Siemers, die Mittel gestiftet, fiel die Entscheidung des Preisgerichtes zugunsten eines im Sonninstil gearbeiteten Entwurfes aus. Diese in unserer Architektur durch die Moderne eher geförderte als unterdrückte Zuneigung zum Barocken fand im letzten Jahre übrigens auch noch in einem anderen Monumentalbau beredten Ausdruck, einer Musikhalle, zu der der Schiffsreheder F. Laeisz die Mittel gestiftet und die der Architekt Haller aufgeführt hat. Schade, daß die darmartig gestreckte und etwas niedere Form des Hauptgebäudes hier der Wirkung dieses schönen Baustiles, der seinerzeit in den beiden Fischer v. Erlach beredteste Apostel gefunden, einigen Eintrag tut.

Im Rahmen der eigentlichen Ausstellungstätigkeit hat das abgelaufene Jahr im Hamburger Kunstleben insoweit einige des Verzeichnens werte Bewegung gebracht, als der erst ein Jahr vorher als „G. m. b. H." ins Leben gerufene Ausstellungssalon Clematis seine Pforten hat wieder schließen müssen, während die altrenommierte Kunsthandlung Commeter, die bisher zwei Ausstellungssalons unterhalten, Handlung und Salons in einem großen Eigenbau zusammenlegte, den sie an bevorzugter Stelle im Zentrum der Stadt hat aufführen lassen. Die allgemeine Not der Zeit, die ja auch an den älteren Hamburger Kunstfirmen, dem Kunstverein, Commeter, L. Bock u. Sohn, G. Hulbe nicht spurlos vorübergegangen, mußte naturgemäß diesem jungen Unternehmen gegenüber sich ganz besonders fühlbar machen. In der Hauptsache den Ausschlag gegeben hat jedoch die einseitig moderne Propaganda, den der Salon Clematis betrieben und dem der maßgebende Teil der Hamburgischen Gesellschaft nun einmal keinen Geschmack abzugewinnen vermag. Schon die Dependance Cassirer, die vor einigen Jahren von Berlin aus nach hier verlegt worden war, hat trotz der gebrachten großen Opfer aus genau denselben Ursachen daran glauben müssen und nun hat sich die Sache wiederholt. Die Liebe ist eben auch hier nicht zu erzwingen. Unter den im letzten Jahre stattgefundenen Ausstellungen viel bemerkt wurde eine graphische Ausstellung des Grafen Kalkreuth jr., die diesen hier fast nur als Maler gekannten Künstler, der durch seine bleibende Niederlassung in dem benachbarten Flecken Hüfeld zu Hamburg in nahe Beziehung getreten ist, als geistvollen Griffelkünstler charakterisiert, der in seinen Schwarzweißblättern zuweilen fast farbiger wirkt als in seinen Gemälden, die mitunter etwas hart anmuten.

Prägnanter als durch irgend ein anderes wird das im Eingang angezogene Wort des verewigten Bürgermeisters Dr. Mönckeberg, daß Hamburg, trotzdem es in erster Reihe „eine Stadt der Arbeit" ist, alles mit werktätigem Interesse aufnimmt, was Einfluß hat auf die Förderung seiner künstlerischen Erziehung, durch die ansehnliche Zahl der hier lebenden Sammler charakterisiert, deren Sammeleifer unter Aufwand von großen Mitteln sich auf fast alle Gebiete der alten und neuen Kunst erstreckt. Unter den Hamburger privaten Gemäldesammlungen (und nicht unter diesen allein) nimmt eine hervorragende Stelle die in einem zu diesem Zwecke ganz besonders aufgeführten Gebäude untergebrachte Sammlung des Konsuls Ed. Weber ein, deren Ansehen vornehmlich auf der Anlage von zusammenhängenden Schulfolgen aus der Blütezeit der älteren deutschen und niederländischen Kunst beruht, woran einzelne hervorragende Werke bedeutender romanischer u. a. älterer Künstler schließen. In dem Katalog zu dieser Galerie, den der Direktor der kgl. Dresdener Galerie, Geh. Rat Prof. Dr. Woermann, verfaßte, heißt es ausdrücklich, daß „trotz der seitens der Kunstwissenschaft in den letzten 15 Jahren gemachten Fortschritte, die eine dem gegenwärtigen Stand der Forschung entsprechende Umgestaltung der Künstlerbiographien und Bilderbestimmungen verlangte, viele der verhältnismäßig wenigen Umtaufen, die vorgenommen werden mußten, den Wert der Bilder nur erhöht habe." Als

nun der feinsinnige Begründer und Besitzer dieser schönen Sammlung, Herr Konsul Ed. F. **Weber**, im Herbst v. J. die Augen schloß und von der hiezu berufensten Stelle, der Leitung unserer Kunsthalle, nichts geschah, was darauf hätte schließen lassen, daß diese auf hamburgischem Boden erwachsene Sammlung durch Ankauf auch für Hamburg erhalten bleiben werde, anderseits aber durch den zur Lebenszeit des Herrn Konsuls **Weber** zwischen diesem und Herrn Prof. Dr. A. **Lichtwark**, dem Direktor der Kunsthalle, als einen der führenden Männer in der modernistischen Bewegung bestandene prinzipiell schroffe Gegensatz die Befürchtung, daß der wertvolle Besitz außer Landes gehen könnte, nur weitere Nahrung erhielt, veröffentlichten die „Hamburger Nachrichten" in ihrem kunstfeuilletonistischen Teil einen Aufsatz, der die Frage über die Zukunft der Galerie Weber klipp und klar zur Diskussion brachte. In ihrem weiteren Verlaufe führte diese Veröffentlichung zu einer von dem zweiten regierenden Herrn Bürgermeister Dr. **Burchhard** in dessen Wohnung in die Wege geleiteten Aussprache zwischen dem Direktor der Kunsthalle und dem Verfasser jenes Aufsatzes, als deren erfreulichstes Ergebnis die Versicherung zu verzeichnen ist, daß von der hiezu berufenen Seite nichts unterlassen werden wird, um die Galerie Weber geschlossen für Hamburg zu erhalten.

H. E. **Wallsee.**

Bremen

Nach vielem fruchtlosen Bemühen hat das vergangene Jahr nun endlich die ersehnte Lösung in den bremischen Städtebaufragen gebracht: Die künstlerische Umgestaltung der Rathausumgebung. Zwei getrennte Aufgaben lagen vor: der Neubau des alten, im Norden des Rathauses gelegenen Stadthauses, und die Neugestaltung des Häuserblocks am Kaiser-Wilhelm-Platz. — Das jetzige Stadthaus, ein klassizistischer bescheidener Bau, dessen Räume dem wachsenden Betriebe nicht mehr genügen, hat seinen wesentlichen Vorzug auf der negativen Seite: Es macht dem herrlichen Rathaus keine Konkurrenz. Und das wird man nun auch von dem neuen Bau sagen können, den **Gabriel v. Seidl**, der Sieger im engeren Wettbewerb, errichten wird. Sein Entwurf zeigt bei aller Klarheit des Charakters eine feine Zurückhaltung in der äußeren Erscheinung, daneben eine malerische Gestaltung der Innenräume, mit Höfen, Hallen und gut verteilten Gängen, die vorteilhaft von der üblichen kasernenmäßigen Anordnung der meisten Verwaltungsgebäude absticht. Es war naturgemäß sehr schwer, das Stadthaus zu ersetzen. Ein Wettstreit mit dem Reichtum des Rathauses war ausgeschlossen; anderseits ging es bei einem Bau dieser Bedeutung nicht gut an, gar zu physiognomielos zu sein — und so darf man sagen, daß die gefundene Lösung das Richtige treffen wird. — Bei der Neugestaltung des auf der Westseite des Rathauses gelegenen Häuserblocks war gleichfalls die Hauptgefahr die einer Wiederholung und Überbietung der Rathausrenaissance. Einen Barockpalast durfte man nicht hierher setzen. Aber einen modernen Warenhausbau ebensowenig. Da hat nun der Architekt Jacobs den glücklichen Einfall gehabt, den Block in drei Giebelhäuser aufzulösen, die verschiedenen altbremischen Stil zeigen, mit Ausschluß des Rathausstiles. Reste alter Architekturen sollen dabei verwendet werden, und in eines der Häuser wird eine altbremer Diele eingebaut, so daß hier bei der Möglichkeit praktischer Verwendbarkeit doch alte bürgerliche Formen wieder aufleben, bescheiden und anspruchslos, und doch eigentümlich genug, um den Reichtum des unvergleichlichen Rathauses als etwas ganz Prachtmäßiges empfinden zu lassen.

Nicht immer hat der bremische Staat so glückliche Hände wie in diesen Kardinalfragen. Das nun fertiggestellte Polizeihaus am alten Ostertor, gegenüber dem so vornehmen Gildemeisterschen Kunsthallenbau, ist gänzlich mißglückt. Ein niedriges Haus in Renaissancestil mit riesigem, steilen Dach, die Front mit zwei schmalen, unendlich hohen phantastischen Giebeln, ein Turm dazu, so wirkt diese Schöpfung des Konkurrenzsiegers **Börnstein** durchaus deplaziert. Eine Schauseite mit wenig oder nichts dahinter. Und wenn man schon so baut, dann wäre die einzig mögliche Entschuldigung die, daß ein dekorativ bedeutendes Temperament vorhanden wäre. Wir haben in Bremen den Architekten J. G. **Poppe**, einen großen Fassadendekorateur im Stil des Barock. Wenn man alles, was vom heutigen Standpunkt gegen ihn zu sagen ist, eingewendet hat, so muß man doch das Eine zugeben, daß er Temperament und Festgeschmack hat und einen schwungvollen Zug. Der fehlt dem Architekten des Polizeihauses vollkommen, und darum wird in seiner Art Poppes Lloyd-



M. Behrens: Titelzeichnung
(Insel-Verlag, Leipzig)



Heinrich Vogeler: Titelbild zu Oscar Wilde,
Das Gespenst von Canterville
(Insel-Verlag, Leipzig)

gebäude, an dem noch gearbeitet wird, doch besser sein, trotz aller Scheineffekte.

Die Zahl der auf öffentlichen Plätzen errichteten Denkmäler, bisher erfreulicherweise gering, wächst langsam. Das Franziusmonument, zu dessen Ausführung sich der Bremer Architekt Fritz Schumacher (Dresden) und der Bremer Bildhauer Georg Roemer (München) zusammengetan haben, geht seiner Vollendung entgegen. An der Weser, nahe der Billingschen Brücke, erhebt sich ein steinernes, mehr als 2 Meter hohes Halbrund, in dessen Mitte auf einer Herme die bronzene Porträtbüste des verstorbenen Oberbaudirektors steht, dem die Weser das Gebiet seiner Arbeit und seines mehr als lokalen Ruhmes war. Die Formen des Monuments sind einfach und würdig, das Ensemble glücklich und die Bildhauerarbeit, auch abgesehen von der Büste, sehr stilvoll. — Auch die Angelegenheit des Bismarckdenkmals ist einen guten Schritt weiter gediehen. Adolf Hildebrand wird es machen. Er hatte im Frühling 1908 ein Modell in verkleinertem Maßstab gesandt, an dem man die Verhältniswirkung studieren konnte. Das Denkmal gibt den Kanzler zu Pferde, auf einem ganz hohen schmalen Sockel, dicht vor der Wand des einen Domturmes aufgestellt. Seltsam und ungewöhnlich gewiß, aber sicher sehr großartig; und daß es in seiner Gesamtkonzeption dem Gattamelata von Donatello ähnlich sein wird, empfinden wir nicht als Schwäche. Wenn die Denkmalsplastik in Deutschland sich rechtzeitiger auf ihre Traditionen besonnen hätte, wären wir ja um manches öffentliche Ärgernis ärmer. Daß auch Hermann Hahns Moltkedenkmal, dessen dereinstige Wirkung vor einiger Zeit im lebensgroßen Modell an Ort und Stelle veranschaulicht wurde, Erinnerungen an ein Kunstwerk früherer Zeiten wachruft, scheint auf denselben planvollen Willen, der hinter den bremischen Denkmalsfragen steht, zurückzuführen zu sein. Es wird, ähnlich wie der Bamberger Reiter, an eine Kirchenwand angelehnt, allerdings nicht im Innern der Liebenfrauenkirche, sondern an der Fassade. Im Preisausschreiben, das, wie jetzt so oft in Bremen, die Form einer engen Konkurrenz hatte, war ausdrücklich betont, man wünsche hier nicht die übliche Art von freistehendem Monument, und diese Beschränkung mag den Künstler zu der sehr engen Anlehnung an die Architektur veranlaßt haben. So wird denn also Moltke zu Pferd, barhäuptig, in einem pelerinenartigen Mantel an einer Kirchenwand verewigt, trotz mannigfachen anfänglichen Protesten. Nahe dem Denkmal, unter den alten Linden des Kirchplatzes, soll dann auch ein Zierbrunnen von der Hand desselben Künstlers aufgestellt werden. — Der erste öffentliche bremische Auftrag an Hahn war, wie man sich erinnern wird, die Verdienst-Medaille des bremischen Senates, 1904, die ungeteilte Bewunderung fand. Auf demselben Gebiet erhielt der Künstler dann weitere Aufträge, indem er im vorigen Jahre die silberne Denkmünze zum fünfzigjährigen Bestehen des norddeutschen Lloyd schuf, die in ihrer Art ebenso bedeutend ist, und jetzt Entwürfe eingereicht hat für die Herstellung einer bremischen Rettungsmedaille. Die „Wiedererweckung der Medaille", seinerzeit von Lichtwark gefordert, beginnt hier langsam zur Tat zu werden.

Der Norddeutsche Lloyd, der auf Betreiben des Generaldirektor Dr. Wiegand seit einer Reihe von Jahren schon in enger Fühlung mit den künstlerischen Bewegungen unserer Zeit lebt, hat auf dem Gebiete der angewandten Kunst im vergangenen Jahre ein epochemachendes Unternehmen begonnen. Die Einrichtung des großen Amerika-Schnelldampfers „Kronprinzessin Cecilie" sollte nicht in der bisherigen Weise mit prunkvoller Neurenaissance bestritten werden, sondern man wünschte sich den Sieg des modernen Kunstgewerbes, der 1906 auf der Dresdener Ausstellung offenbar geworden war, zunutze zu machen und so wurde eine Anzahl von Luxuskabinen — je zwei oder drei Kabinen plus Bad — den 10 besten Innenarchitekten anvertraut. Die Aufgabe war einsichtsvoll gestellt und die Erfolge waren zum Teil ausgezeichnet. Neben Olbrich und Bruno Paul zeigten sich einige junge Bremer Architekten sehr tüchtig, vor allen Abbehusen und Blendermann. Die großen Gesellschaftsräume hatte man noch in den Händen des lange Jahre hindurch alleinherrschenden J. G. Poppe belassen, in der Annahme, daß unsere heutige Innenarchitektur fürs erste noch mit den praktischen Aufgaben des Kabinenstils, bei denen Künstler und Ingenieur Hand in Hand arbeiten, besser fertig werde, als mit großen Repräsentationsräumen. Doch wird im nächsten Jahre von neuen Erfolgen des modernen Kunsthandwerks auch auf diesem Gebiete zu berichten sein.

In einem gewissen, wenn auch losen Zusammenhang mit diesem Lloydunternehmen steht dann ferner die Gründung einer Filiale der Münchener „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk", die eine Möbel-Fabrik und ein Ausstellungsgebäude umfaßt. Trotz der relativ kurzen Zeit ihres Bestehens hat sie schon erhebliche Erfolge zu verzeichnen, besonders auf dem Gebiete der Lloyddampfereinrichtungen, und die Konkurrenz, die dem übrigens an sich vorzüglichen bremischen Handwerk entstanden ist, scheint für beide Teile zum Guten auszuschlagen. —

Wenn die kurze „Kunstschau des Jahres 1908/09" sich nun erst zum Schluß den Museen und ihrer Tätigkeit zuwendet, so geschieht dies in der gewiß berechtigten Auffassung, daß einer Stadt ein Museum, und sei es das beste, nichts



Albert Haueisen, Sommer



Georg Römer, Pferdegruppe (Münchner Ausstellung)

nützen könne, wenn in ihr die übrige Kunstpflege darniederliegt. Zwischen diesen beiden Faktoren muß ein unterirdischer Zusammenhang auf die Dauer irgendwie bestehen; wenn in einem fort gute Bilder gekauft und daneben immer schlechte Denkmäler gesetzt und mißratene Häuser gebaut werden, dann ist irgendwo ein Fehler in der Organisation. Dies ist in Bremen nicht der Fall, und das erfreuliche Bild, das die Betrachtung des allgemeinen Kunstlebens bietet, findet sein Pendant in den Zuständen der Museen und Bildungsanstalten. Einen Fortschritt auf diesem Gebiete bezeichnet der im letzten Jahre zustande gekommene literarische Zusammenschluß der bremischen Sammlungen, der sich in einem jetzt im 2. Halbjahrsband vorliegenden Jahrbuch dokumentiert. Die bremischen Museen (Kunsthalle, Gewerbe-Museum, Historisches Museum und Ethnographisches Museum) geben zusammen mit dem Archiv und der Stadtbibliothek ein Organ heraus, in dem in der Form von wissenschaftlichen Essais wertvolle Publikationen aus dem Bestande der Sammlungen stattfinden, neben Besprechung der Neuerwerbungen und Abhandlungen von Fragen, die allgemeineres Interesse beanspruchen, ohne jedoch des Zusammenhanges mit Bremen ganz zu entbehren. Die Neuerwerbungen der Kunsthalle, auf die es in unserem Zusammenhange hier ja wesentlich ankommt, waren im vergangenen Jahr besonders reichlich und erfreulich. Ein Hauptgewicht wurde dabei auf die deutsche Malerei um 1870 gelegt, jene Epoche, die allmählich als eine klassische zu erscheinen anfängt. Von Wilhelm Trübner wurden zwei Arbeiten von 1873 erworben, das Bild seiner Kousine mit dem japanischen Fächer und eine Ansicht aus den Ruinen des Heidelberger Schlosses; von Albert Lang, der damals dem Leibl-Trübner-Kreise nahestand, ein Stilleben, von Karl Schuch gleichfalls eines und von Hans Thoma eine frühe Schwarzwaldlandschaft (1867). Auch Habermann ist mit seinem Küchenstilleben aus jenem Jahrzehnt in die Galerie eingezogen. Von Kalckreuth konnte das große Bild „Sommer" erworben werden und von Liebermann zwei bedeutende Werke, ein „Platz in Haarlem" (1907) und die „Kuhhirtin", ein Hauptwerk seiner Frühzeit. — Gleicherweise wurde die Sammlung von Kleinskulpturen mit Arbeiten von Kraus und Kolbe glücklich ergänzt und die Reihe der Plaketten und Medaillen durch schöne Stücke von Hildebrand, Hahn und Roemer, sowie von einigen Franzosen, besonders Ponscarme, bereichert. — Zu den Erwerbungen solcher Art gaben vor allem die großen Ausstellungen Gelegenheit, die während des Winters stattfinden. Alle zwei Jahre wird eine „Große" veranstaltet, und zwar abwechselnd internationale und nationale. Die des letzten Frühlings umfaßte nur deutsche Kunstwerke. — Im übrigen ist aus der Ausstellungstätigkeit vornehmlich eine große Vorführung japanischer Kunst zu nennen, in der eine ausgezeichnete Übersicht über die Entwicklung des Farbenholzschnittes geboten wurde. Die Bestände der Kunsthalle und der Besitz einiger Privatsammler wurden zu diesem Zwecke vereinigt. Für den kommenden Winter steht wieder eine große Ausstellung aus Privatbesitz bevor: die von bremischen Sammlern im Verlaufe des letzten Jahrzehnts gemachten Erwerbungen an zeitgenössischen Bildern sollen gezeigt werden. Diese Ausstellung, ein Gegenstück zu der im Jahre 1904 veranstalteten Vorführung alter Bilder aus Bremer Privatbesitz, wird zeigen, wie stark die von der Kunsthalle und ihrer Arbeit im letzten Jahrzehnt ausgegangenen lebendigen Anregungen gewesen sind.

E. Waldmann.

Königsberg

Das künstlerische Interesse wird seit langem vor allem von der Musik in Anspruch genommen und daß unsere ultima Thule „Musikstadt" in jedem und dem besten Sinne sei, wagen nur gelegentlich Leute vom Fach zu bezweifeln, denen man dann freilich nicht glaubt. Jedenfalls aber hat man hier seit geraumer Zeit so enthusiastisch Musik gehört und gemacht, daß für die bildende Kunst nie allzu viel übrig geblieben ist. An dieser Tatsache vermochte früher auch die Akademie, die hier ihren Sitz hat, nichts zu ändern. Man war gewohnt, sie nicht zu beachten; man wußte kaum mehr von ihr, als daß sie eben da war. Das lag freilich nicht nur an dem fehlenden Kunstinteresse, sondern zur guten Hälfte auch an der Akademie selber. Langsam ist in den letzten sieben Jahren ein erfreulicher Wandel eingetreten. Ein frischerer Zug ist in das lange stagnierende hiesige Kunstleben gekommen. Er ist vor allem der organisatorischen Rührigkeit Ludwig Dettmanns zu danken, des jetzigen Direktors der Akademie, und der ungewöhnlich tüchtigen Künstlerschar, die mit und neben ihm hier seit wenigen Jahren wirkt: den Malern

Jernberg, Heichert, Albrecht, Storch, dem Radierer Heinrich Wolff und dem Bildhauer Stanislaus Cauer. Sie haben Anregung und Leben hierher gebracht; sie haben anfangs kräftige Opposition geweckt, manchen anmaßlichen Pächter des „guten Geschmacks", der in sicherer Urteilslosigkeit alles „modern" ausschauende in den sezessionistischen Topf warf, gründlich verärgert und sich schließlich so weit durchgekämpft, daß man jetzt von ihnen und ihrem Schaffen Notiz nimmt. Neuerdings sogar bei den städtischen Behörden, die sich früher erst recht nicht um die hiesigen Künstler gekümmert haben, obgleich gewiß manche Verschandelung des Stadtbilds hätte vermieden werden können, wenn zu rechter Zeit künstlerisch geschulte Augen um Rat gefragt worden wären. Gegenwärtig geht jedenfalls ein gut Teil der Anregungen, deren wir uns hier zu erfreuen haben, von den Akademikern aus.

Das Hauptereignis des Sommers 1907 war eine in dem Villenort Amalienau veranstaltete Kunstgewerbeausstellung. Ein Jahr vorher, in Dresden, hatte Königsberg dank der rücksichtslosen und deshalb hier sehr unbequemen Zensur des Ausstellungskommissars (Ludwig Dettmann) nicht übel abgeschnitten. Das dort Vorgeführte, drei Innenräume und ein Arbeiterhaus, hatte bezeugt, daß die modernen kunstgewerblichen Anregungen auch hier auf guten Boden gefallen waren, daß man sich mit Erfolg um zweckmäßige Einfachheit und Solidität bemühte und die so lange gedankenlos gefertigten und gedankenlos gekauften Imitations- und Surrogatprodukte überwunden zu haben schien. So lag es nahe, einmal in umfassender Weise Erzeugnisse des heimischen kunsthandwerklichen Schaffens vorzuführen. Für die Ausstellung hatte die Immobilien-Bau-Gesellschaft Amalienau ein Landhaus mit 19 Räumen zur Verfügung gestellt. Schon der Bau selbst ließ in manchen Dingen den praktischen Gesichtspunkt, die rücksichtslose Beantwortung der Zweckfragen vermissen; und was darinnen zu sehen war, bot mindestens so viel Verfehltes wie Gelungenes. Ohne geschmacksichere kritische Sichtung hatte man Musterbeispiele des Guten und Schlechten nebeneinander gestellt. Das Beste war zumeist schon von Dresden her bekannt: Heinrich Lassens Diele, Höhndorfs Zimmer eines Kunstfreundes, Max Lauths prachtvoll schlichte Portierwohnung. Wenig angenehm bemerkbar machten sich eine Reihe kunstgewerblicher Kleinarbeiten, Produkte jenes typischen Fabrikantenungeschmacks, den die für die gegenwärtige Bewegung Interessierten seit längerem mühsam bekämpfen. Und ebenso unangenehm fiel der Tiefstand der Malerarbeiten auf, die noch unbekümmert auf Imitationskünste ausgehen und unsinnige Kringel an Wände und Decken zaubern, wo das Auge ruhige Linien und Töne finden möchte. So hat die Ausstellung dargetan, daß die gesunde moderne Bewegung hier zwar Wurzel gefaßt hat, daß man aber noch durchaus in unsicheren Anfängen steckt. Man drängt nach dem Neuen, greift aber oft genug noch fehl. Auch dort, wo es längst nicht mehr nötig wäre, weil das Gute schon vorgemacht ist. Man sieht es nur nicht, weil hier der lokale Enthusiasmus den künstlerischen Weitblick oft recht erheblich trübt.

Monatlich wechselnde Kunstausstellungen bietet hier seit Jahren der kleine, aber gut beratene und rührige Kunstsalon Teichert, zu dem sich im Berichtsjahr ein zweiter Salon der Herren Riesemann und Lintaler gesellt hat. Bei Teichert erregte besonderes Interesse die Ausstellung der Akademiker, die alljährlich im Dezember ihre Jahresernte zeigen. Dettmann, Olof Jernberg, Otto Heichert, Karl Albrecht, Karl Storch waren da vorzüglich vertreten und nach ihnen vor allem Eduard Anderson, der Aquarellist Eisenblätter, der zugleich der Schöpfer einiger schöner Königsberger Theaterdekorationen ist, M. Wedel, B. Rogalli und einige andere kleinere Talente. Kollektiv-Ausstellungen führten vor die Königsberger Doerstling und Daegling, der erstaunlich vielseitige Graphiker Heinrich Wolff, der in seinen Porträtradierungen ein lebensprühender Charakteristiker ersten Ranges ist, Elisabeth Wolff-Zimmermann, eine energisch-frische Pastellmalerin, der gleichfalls hier ansässige geschmackvolle Porträtist Arwed Seitz. Von Auswärtigen waren mit größeren Sammlungen vertreten der Brachtschüler Hans Licht, der Münchener Bachmann, Alice Plehn, Daniel Staschus, Käte Kollwitz, Fritz Böhle. Bei Riesemann und Lintaler kam neben einem experimentierenden jungen Böhmen, Wenzel Hablik, vor allem die jüngere Generation Königsberger Maler zu Wort und konnte zeigen, daß die deutschen Kunstzeitschriften es noch nicht fertig gebracht haben, unsern Nachwuchs literarisch völlig zu verseuchen — obwohl auch hier jeder dritte Kunstschüler am liebsten von Gauguin und van Gogh „ausgehen" möchte. Artur Grunenberg, Hugo Walzer, dessen nicht nur dem Format nach große „Treidler" von der Akademie angekauft wurden, Rudi Hammer und Emil Grau fielen hier als versprechende und gesunde Talente auf, deren Namen man sich für die Zukunft wird merken müssen. Weiter war der Landschafter R. Krauskoff mit stark dekorativen Pastellbildern zu sehen und eine wertvolle kleine Kollektion Menzelscher Holzschnitte und Radierungen. Außer den ständigen Ausstellungen gab es gelegentliche instruktive Vorführungen, durch die sich der kunsthistorische Apparat der Universität (Leitung Prof. Dr. Haendcke und Assistent Maler Anderson) verdient machte und ein paar mit Geschick und Geschmack inszenierte

Veranstaltungen der Aderjahnschen Buchhandlung. Sie erzielte starken Erfolg durch eine erste umfangreiche Vorführung japanischer Farbenholzschnitte und dann vor allem durch eine Ausstellung von Silhouetten. Neben Proben älterer Schattenrisse aus Privatbesitz war hier ein Teil des prächtigen Nachlasses von Paul Konewka zu sehen (aus dem Besitz seines Schwagers Johannes Trojan) und dann eine Reihe moderner, künstlerisch bedeutsamer Arbeiten, von denen vor allem die freihändig geschnittenen, auf Raumillusion, Körperlichkeit und perspektivische Wirkung ausgehenden Schattenschnitte Heinrich Wolffs eine ganz neue, eigenartig impressionistische Scherensprache reden. Eine Auslese aus ihnen ist inzwischen unter dem Titel „Erzählungen einer kleinen Schere" (Königsberg, Paul Aderjahn's Verlag) zu einem entzückenden Mappenwerk zusammengefaßt worden.

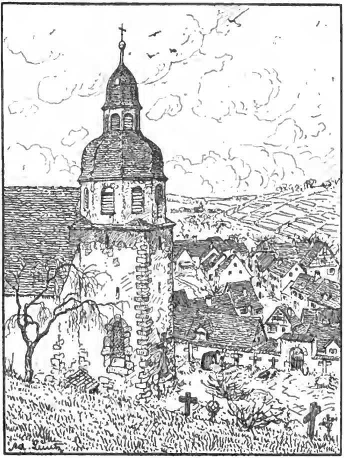
Zwei Ausstellungen des letzten Jahres hatten eine besondere Bedeutung für das Kunstleben Königsbergs und beide waren zugleich von mehr als lokalem Interesse. Einmal die große Dettmann-Ausstellung in den Räumen des Stadtmuseums, deren Zustandekommen dem hiesigen Kunstverein und dem ausstellenden Künstler zu danken war. 131 Originalwerke zum Teil aus dem Besitz von Galerien und Privatsammlern, 43 illustrative Blätter und 40 Reproduktionen ermöglichten einen großen Überblick über das Werden des Malers. Auch dem, der seit Jahren auf Ausstellungen hier und im Reich das Schaffen Dettmanns mit Anteil verfolgt hat, bot sich manche Überraschung. Konnte man doch zum erstenmal die energisch in die Breite und Höhe strebende Entwicklung des Künstlers verfolgen und die Fülle und Vielseitigkeit übersehen, die diesem so unbekümmert leicht, frisch und unverbildet schaffenden Talent eignet. Aquarelle und Pastelle aus den 80er Jahren, auf denen er dem vibrierenden Spiel des Lichtes und der Luft um die Dinge der Wirklichkeit nachgeht, vertraten seine impressionistischen Anfänge, aus denen er dann mählich zu einer Kunst fortschritt, die auch dem Ausdruck seelischer und geistiger Empfindungen gewachsen war, die sich an Auge und Seele zugleich wandte. Er hat das Hohelied der Arbeit gemalt und ward vor allem nicht müde, die Freuden und Leiden des Küstenvolkes seiner schleswig-holsteinischen Heimat zu schildern. Charakteristisch für ihn ist die Verbindung malerischer Qualitäten mit einem frischen Fabuliertalent, einer Neigung zu erzählen. Als „Lichtmaler" hat er angefangen und Lichtmaler ist er auch in den Bildern geblieben, die den vom Impressionismus tout pur verpönten Inhalt sowie etwas von sehr unmodern gewordenem „Gemüt" aufweisen, ja in ihnen sollte sich die symbolische Kraft, die dem Licht innewohnt, erst recht offenbaren.

Die andere bedeutsame Ausstellung gab einen Begriff von der wertvollen Erwerbung, die unsere Akademie mit dem 1907 hierher berufenen Bildhauer Stanislaus Cauer gemacht hat. Cauers Kunst beweist, daß er sich des Werts einer guten vornehmen Überlieferung bewußt ist. Er hat lange im Süden gelebt, hier von der griechischen Kunst und der Frührenaissance Eindrücke empfangen und vor allem von jenem lang an Italien gefesselten Kreise deutscher Bildhauer, in dem Hans von Marées' Ideen fruchtbar nachwirkten. Was Cauer lose mit den Hildebrandt, Volkmann u. a. verbindet, ist der tektonische Zug, der seine Skulptur beherrscht, die Neigung zu gebundenen Linien und geschlossenen Formen. In der Mehrzahl seiner Arbeiten geht er auf plastische Ruhe, auf Einfachheit, auf edle geschlossene Formgebung aus, ohne streng an dem festzuhalten, was Hildebrandt den reliefartigen Charakter einer körperlichen Figur nennt. Eine allerliebste einfache Brunnenanlage, deren Modell auf dieser Ausstellung zu sehen war, wird das erste Werk des Künstlers sein, das hier Aufstellung findet. Ein Kunstfreund hat es der Stadt, die an guter Skulptur recht arm ist, zum Geschenk gemacht. Nach mancherlei Wirrnissen ist dem Künstler auch die Ausführung des Schillerdenkmals übertragen worden, das man zu des Dichters 150. Geburtstag hier aufstellen will. Und damit ist eine Angelegenheit doch noch in gute Bahnen geleitet worden, die schon zu allerlei Befürchtungen Anlaß gegeben hatte. Um dieses Denkmal war nämlich, noch bevor man die zu seiner Errichtung nötige Summe ganz beisammen hatte, ein reichlich krähwinkelhafter Philisterkrieg entbrannt, der für den Tiefstand des Wissens um künstlerische Fragen in der Stadt der reinen Vernunft bezeichnend ist. Das Komitee, das mit braver Begeisterung Geld gesammelt hat, hielt sich auch für berufen, über die Art des Denkmals zu entscheiden, ja es hätte am liebsten dem künftigen Schöpfer Einzelheiten vorgeschrieben bis in die ideale Armhaltung und die traditionellen begeisterungweckenden Reliefs hinein. Trotz scharfer Opposition hielt es an der Forderung einer Porträtstatue in ganzer Figur fest und machte so von vorne herein andere von der Schablone abstrebende Lösungen unmöglich. Immerhin darf man zu Cauer das Zutrauen haben, daß er trotz der einengenden Bedingungen etwas über den Durchschnitt Hinausragendes schaffen wird.

Hat sich bei diesem Denkmalsstreit ein ungewöhnlicher Mangel an künstlerischer Kultur verraten, so haben andere kleine lokale Ereignisse gezeigt, daß es, wenn auch mit ostpreußischer Langsamkeit, doch zum Besseren hier vorwärts-

geht. Während man sich sonst hier im Reklamewesen zumeist noch mit den geringsten Kitschplakaten begnügt — die größten Etablissements gehen da mit schlechtem Beispiel voran — hat das Königsberg naheliegende Ostseebad Neukuhren den erfreulichen Versuch gemacht, durch ein öffentliches Preisausschreiben ein gutes Plakat zu erlangen und damit schönen Erfolg gehabt. Symptomatisch in diesem Sinne ist auch die erst vor kurzem erfolgte Neugestaltung unseres kleinen, aber an guten Stücken reichen, städtischen Museums, das der Verwaltung des hiesigen Kunstvereins unterstellt ist. Professor Karl Albrechts feinfühliger und sicherer Geschmack hat mit ganz einfachen Mitteln aus einer Bilderpackkammer eine Reihe von Räumen geschaffen, die im Gegensatz zu den früheren zum Kunstgenuß einladen und nun wohl zu einer häufigeren Besichtigung der schönen Sammlung verlocken werden. Und zwar nicht bloß die Fremden!

Franz Deibel.



Ad. Luntz: Sonntagsmorgen
(Zeichnung für den Kalender: Kunst und Leben 1909. Verlag von Fritz Heyder, Berlin)

Münchner Ausstellung im Jahre 1908

Vor den erstaunten Augen entfaltet sich eine ungeheure Betriebsamkeit wirtschaftlichen, sozialen, hygienischen und kulturellen Lebens. Man erhält Einblick in die Ateliers und Werkstätten, in Schulen und Ämter, man sieht den ganzen komplizierten Organismus mit seinen treibenden Kräften, die sonst hinter den Erscheinungen stehen und wirken. Jede dieser Äußerungen wirkt sich in fast individuell gestalteten Formen aus; jedes Ding hat seinen eigenen Charakter und eine bestimmte lokale Färbung. Es ist also in erster Linie eine städtische Ausstellung. Sie wirkt durchaus einheitlich, weil alle Dinge zueinander in natürlichen Beziehungen stehen, weil sie Produkt ein und derselben Kultur sind — Äußerungen des von künstlerischem Geschmack und künstlerischem Geiste durchdrungenen Münchener Lebens. Die rein künstlerische Bewertung der Dinge brachte es fertig, auch die heterogensten Bestandteile zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzuschließen. Es ist vielleicht die erste Ausstellung, die einen rein ästhetischen Eindruck vermittelt.

Moderne Architekten, die im Dienste der Stadt tätig sind, das unvergleichlich schöne Städtebild immer weiter auszubauen und auszugestalten, hervorragende Organisatoren, wie Kühles und Riemerschmied, waren es, welchen es gelungen ist, der vergänglichsten aller Erscheinungen, der Ausstellung, den Stempel einer bodenständigen architektonisch gegliederten und gestalteten Schöpfung aufzuprägen.

Die Architektur nimmt auf dieser Münchner Ausstellung eine ganz eigenartige Stellung ein, sie tritt in einer ganz neuen Form auf. Sie hat nichts gemein mit den sonst üblichen Ausstellungsbauten, die griechische Tempel und italienische Paläste nachahmen. Es ist keine improvisierte, sondern eine aus solidem Material hergestellte Ausstellungs-Architektur. Von dem durchaus architektonischen Geiste des modernen Städtebaues zeugt auch die Anordnung, Gliederung und Einteilung des Ganzen. Stadtbauamtmann Wilhelm Bertsch hat mit sicherem Blick für die Situierung der Ausstellung das aus der Ebene ansteigende Plateau (Theresienhöhe genannt), gewählt. Ein weithin sichtbares Wahrzeichen, die künstlerische Dominante dieser Höhe, ist der Erzkoloß der Bavaria.

Der dahinter liegende Park mit seiner Umgebung bot als Ausstellungsplatz alle Vorteile einer schönen Lage in freier Natur, eines direkten Anschlusses an die Hauptverkehrswege zur Stadt, überaus günstige Situationen zur Ausführung von großen und kleinen Bauten. Mit dieser Situierung der Bauten war auch schon ein bestimmter Maßstab für die Ausführung gegeben. Die Bauten mußten sich an die Umgebung anpassen und in einem gemütlich anheimelnden und doch repräsentablen Stil gehalten sein. Sie fallen aus ihrer Umgebung nicht heraus und überschreiten in ihrer Höhenentwicklung nicht das durch die natürliche Umgebung bestimmte Maß. Die auf der Wiese breit hingelagerten Hallenbauten mit ihren roten Dächern, muten an schönen Sommertagen ganz gemütlich an, obwohl die rationelle Bauweise, Eisenbeton, zu möglichst einfachen fast nüchternen Formen zwang. Zeigt sich aber in der Überwindung dieser Nüchternheit nicht auch schon der Einfluß der altbewährten Münchener Geschmackskultur? Am deutlichsten offenbart sich dieses Bestreben in der Weiterbildung künstlerischer Elemente aus dem süddeutschen Barok ins Moderne. Statt des etwas starren geometrischen Liniensystems in den Nutzbauten gelangt hier die Kurvenlinie zur Herrschaft und eine viel weitergehende Neigung zur Anwendung von architektonischen Schmuckformen. Ein bezeichnendes Beispiel dieser Art ist das von Emanuel Seidl erbaute Restaurationsgebäude. Grundriß und Situierung sind von ähnlichen Gesichtspunkten eingegeben, wie sie die Meister des Barokstils bei Anlage von Lustschlössern im Auge hatten. Auch Seidl wollte vor allem ein glänzendes architektonisches Schaubild schaffen, daher plazierte er das Hauptgebäude mit seinen beiden Flügeln (offene Hallengänge und Kiosk) auf einem Hügel und entfaltete die ganze Anlage in einer kühn geschwungenen Kurve, die er bei der gegenüberliegenden Fontäne wiederholte. Dieser Parallelismus ist von ausgezeichneter Wirkung. Es ergeben sich verschiedene Standpunkte für den Beschauer, von denen er immer eine prächtige Ansicht, ein reizvolles Bild genießt.

Malerei und Plastik unterstützen die Architektur, steigern und erhöhen noch die dekorative Wirkung, verleihen ihr einen festlich heiteren Charakter.

Ein anderer interessanter Punkt ist das Theater, das auch schon rein äußerlich im architektonischen Rahmen der Ausstellung durch seine geschmackvolle Situierung bedeutsam hervortritt. Mehr aber als dieses Äußere wirkt das Innere dieses Gebäudes auf den Beschauer ein. Die Absicht des Erbauers Prof. Littmann ist bekannt. Er will das ausführen, was schon Schinkel und Semper gewollt haben, die antike Bühne im geschlossenen Raum — oder wie er es ausdrückt — das deutsche Amphitheater. An Stelle der üblichen Illusionsbühne soll die Schaubühne treten; daher die flache Bühne mit geringer Tiefenausdehnung und der amphitheatralische Zuschauerraum. Die Innenausstattung mit schön gegliederter Holzarchitektur wirkt gediegen und vornehm. Es ist gelungen, mit einfachen Mitteln den Raum zu gestalten, im Besucher Stimmung zu erwecken, ihn würdig vorzubereiten zum Empfang der poetischen Weihen. Das künstlerische Problem Theaterbau hat damit eine entschiedene Bereicherung erfahren; es ist seiner Lösung einen Schritt näher gerückt. Was München an künstlerischen Kräften bietet, hat sich daran beteiligt; das Problem Theater zieht mächtig an. Es gibt auch für den modernen Architekten nur zwei Möglichkeiten, mit rein künstlerischen Mitteln zu wirken — entweder Theater- oder Kirchenbau.

Man kann nicht sagen, daß das Problem „Kirchenbau" durch die auf der Ausstellung erbaute Kirche eine Bereicherung erfahren habe, dagegen hat die Aufgabe der künstlerischen Ausgestaltung eines Friedhofes durch die von Architekt Hermann Bestelmeyer geschaffene Anlage eine vortreffliche Lösung gefunden. Brauchbare Ergebnisse und Lösungen haben auch mehrere praktisch gestellte Bauaufgaben, Arbeiterhäuser von Richard Riemerschmied, ländlicher Gasthof von Zell und ein Bahnwärterhäuschen von Blößner gefunden. Der Vergnügungspark, eine Anlage des Münchner Bauamtmanns Schachner, enthält eine Reihe im volkstümlichen Charakter gehaltener Bauten, wie z. B. die von den Architekten Otho Orlando, Kurz, Zell und Danzer erbaute große Bierhalle, das Zeiloner Teehäuschen, Kaffeeschenke usw. Anheimelnd und gemütlich soll man sich hier fühlen; wie auf den alten Münchner Bierkellern und Tanzplätzen entfaltet sich fröhliches Leben.

Den Höhepunkt erreicht diese geschmackvolle Kunst in der Ausstattung von Innenräumen in dem großen von Emanuel Seidl ausgeführten Restaurationssaal, den Ludwig Herterich mit einem herrlichen Deckenbilde geschmückt hat. Die großzügige architektonische Raumwirkung wird durch die Farbe wirksam unterstützt, gesteigert und erhöht. Auch die architektonische Ausgestaltung der Ehrenräume in Halle I, durch Rich. Berndl, beruht wesentlich auf der künstlerischen Wechselwirkung von Architektur, Plastik und Malerei. Maler und Architekt reichten sich die Hände bei der Ausgestaltung des Ehrenraumes für das Münchener Kunstgewerbe. Eine Reihe von Namen wäre zu nennen, die auf solche glückliche Ergänzungen hinweisen: Architekt Otho Orlando, Kurz und Maler Fritz Erler, Maler Münzer und Architekt Veil, Adelbert Niemeyer und Bertsch, Riemerschmied und die vereinigten Werkstätten, die Architekten Birkenholz, Bieber, Pfann und noch viele andere haben sich zusammengetan und Räume geschaffen, die alle Vorzüge solcher gemeinsamer Arbeit, bei der sich Maler, Architekt und Bildhauer beteiligen, aufweisen. Ein Charakteristikum dieser „Münchner angewandten Kunst" ist die Feinheit des Details bei den Möbeln, die Weichheit und angenehme Rundung der Formen, der Fluß der Linien und ihre ausgezeichnete praktische Verwendbarkeit. Dazu kommt dann immer noch die feine Auswahl und Zusammenstellung der Farben, wodurch nicht zum wenigsten eine anziehende, behagliche Raumstimmung erzeugt wird. Die eigentliche Stärke der Münchener Raumkunst liegt nicht so ganz auf dem Gebiete des Monumental- oder des rationellen Nutzbaues, als vielmehr in der Intimität dieser künstlerischen Wirkungen im Innenraum. Welche breit volkstümlichen Wirkungen diese Kunst erreicht, ersieht man aus der Anordnung und Ausgestaltung des schon erwähnten Vergnügungsparkes, und verspürt man in dem geschmackvollen Arrangement der Dinge in der Industrie- und Handelsabteilung. Wir genießen Kunst in allen möglichen Formen und Äußerungen, sie durchdringt und verfeinert alles, das Gewöhnliche und Alltägliche wie das Besondere und Erhabene. Trotzdem erscheinen die reinen Äußerungen künstlerischen Geistes nur in beschränkter Anzahl und in beschränktem Umfange auf dieser Ausstellung vorhanden. Die angewandte Kunst verschlingt alles. Eine Münchener Ausstellung wäre aber unvollständig ohne eine Vertretung gerade jener Künste, von denen ursprünglich die stärksten Anregungen ausgegangen sind. Die moderne künstlerische Entwicklung scheint ja alle die bisherigen Voraussetzungen zu negieren und in ihr gegenteiliges Verhältnis umzukehren. Bisher war der Künstler immer aus dem Kunsthandwerker hervorgegangen, jetzt erwächst der Kunsthandwerker aus dem Künstler. Den fruchtbarsten Boden gibt die Architektur. An das Wirken und Schaffen hervorragender Münchener Architekten knüp-

fen sich die ersten Anfänge des Münchener Kunstgewerbes und der modernen Fachkunst. Die Ausstellung hat daher für die hervorragendsten, um diese Entwicklung hochverdienten Münchner Baukünstler Gabriel von Seidl, Friedrich von Thiersch, Hocheder, Gräßel und Theodor Fischer, Ehrenräume geschaffen, in denen ihr Schaffen und Wirken in zahllosen Plänen, Entwürfen, Skizzen und Modellen ausgebreitet liegt.

Die Malerei ist auf der Ausstellung nur in einer Auswahl von Werken bekannter Münchner Meister, Lenbach, Zügel, Stuck, Uhde, Keller, Stadler, Zumbusch vertreten. Das Tafelbild erscheint fast nur noch als Wandschmuck in den einzelnen Wohnräumen. Malerei als angewandte Kunst ist es, welche das ganze Interesse in Anspruch nimmt. Ludwig Herterich gibt in dem Deckenbild des Restaurationssaales sein bestes. Die aus dem Impressionismus gewonnenen Erfahrungen verbinden sich mit einem durch das Studium der Tradition gebildeten reifen Geschmack für die dekorative Kunstform der Malerei. Aus dieser fruchtbaren Verbindung ersteht die völlig neue und originelle Ausdrucksweise eines Münchener Veronese. Mit Herterich wetteifert Fritz Erler. Seine Stärke liegt in der poetischen Konzeption seiner Bilder und in der Feinheit des koloristischen Geschmacks. Reichtum und Originalität der Phantasie stehen Julius Diez zu Gebote. Bei der Ausmalung der beiden Wandelhallen am Restaurationsgebäude scheint er unerschöpflich an Einfällen und Erfindungen. Der künstlerische Charakter der Diez'schen Wandbilder wird wohl am besten mit Ornamentalität in Farbe und Linie gekennzeichnet.

Die Malerei hat im Dienste der Architektur eine schöne Zukunft; sie kann wieder ihre alte und ursprüngliche Bedeutung als eine raumschmükkende Kunst zurückgewinnen. Dann erst wird auch wieder von monumentaler Malerei die Rede sein können.

Die Plastik hat in München schon längst diesen Weg beschritten. So interessant es ist, auf der Ausstellung einzelnen Büsten, Figuren, Reliefs und Medaillen anerkannter Meister der Bildhauerkunst anzutreffen und sie zu studieren, so ist es doch nicht diese Art von Plastik, welche unsere Aufmerksamkeit erregt und fesselt, sondern jene Plastik, welche entweder im Rahmen der Architektur oder in harmonischer Eingliederung in freier Natur in der Form von Brunnen, oder als Plastik im Garten und im Park auftritt. Zwischen hohen Bäumen steht ein prächtiger Brunnen; auf hohem Steinsockel stehen zwei sich bäumende Bronzepferde und spiegeln sich im Brunnenbassin. Um die große Fontäne gegenüber der Hauptrestauration, deren Grund-Motiv dem Wittelsbacher Brunnen nachgebildet erscheint, steht eine Reihe von Plastiken, darunter Einzelschöpfungen von hohem künstlerischen Wert, Steinfiguren und Gruppen von E. Kurz, Bleeker, Hahn, Behn, Ebbinghaus. Ein reizendes Idyll im Grünen wurde mit der Aufstellung zweier Tierfiguren von Georgii geschaffen. Immer ist es diese kluge Situierung, durch welche der künstlerische Charakter der Dinge ganz ohne jede Prätension betont und zur vollen Wirkung und Geltung gebracht wird.

Die Ausstellung der Steinschule (Hildebrand) an der Münchner Akademie zeigt in sehr instruktiver Weise, wo die Quellen der künstlerischen Kraft in der Münchener Plastik liegen. Diese vorzügliche Schule ermöglicht und befähigt schon jüngere Künstler zu so ausgezeichneten Leistungen, wie sie gerade die Plastik auf der Ausstellung aufweist. Es sind die Münchner Kunstschulen, welche alle diese Kräfte entwickelt, gebildet und gefördert haben. Die geradezu glänzende Vertretung der Münchner gewerblichen Fachschulen auf der Ausstellung bildet einen Triumph des Systems Kerschensteiner, welches auch nur in dieser Form auf dem Münchener Kunstboden erstehen konnte. Diese gewerbliche Erziehung bildet das wertvolle Fundament für den Neubau des modernen Kunstgewerbes. Es darf nur daran fleißig weiter gebaut zu werden. Wir können dann hoffen, daß schon die nächste Generation wieder in eine von künstlerischem Geiste durchdrungene Kultur hineinwächst, welche auch einmal in der künstlerischen und gewerblichen Produktion zu Resultaten kommen wird, die sich mit den Produkten der alten Kultur werden messen können. In diesem Lichte betrachtet, gewinnt die große Münchner Ausstellung eine erzieherische Bedeutung; denn sie zeigt auf zwar lokal begrenzten und speziellen Gebieten doch den unleugbaren Fortschritt in dieser aufsteigenden Entwicklungslinie. Sie gibt uns den Glauben und die Hoffnung, daß dieser reichen Aussaat eine gute Ernte folgen wird.

A. Heilmeyer.



J. M. Olbrich † 1908, Dreihäusergruppe in Darmstadt





J. M. Olbrich † 1908
Der gelbe Garten — Speisezimmer im Eckhaus der Dreihäusergruppe

Alt-England in der Malerei

Im Jahre 1620 wurde van Dyck von Jakob I. nach England berufen. Der junge Vlame folgte dem Ruf, der für sein ganzes Leben entscheidend werden sollte. Und nicht nur für das seine. War England der Glücksfall für das Leben des Künstlers van Dyck, so war van Dyck der Glücksfall für die gesamte englische Kunst.

Eine englische Kunst, die hatte es vor van Dyck nicht gegeben. Hof und Adel hatten wohl ihre künstlerischen Passionen, aber eine eigene Kunst wollte im Lande nicht gedeihen. Man kam noch nicht über das hinweg, was wir heute künstlerischen Amerikanismus nennen. Berühmte Kunstwerke wurden aufgekauft und Künstler von Rang zu Hofmalern ernannt. Heinrich VIII. machte den Anfang mit seiner Berufung Holbeins (nachdem er — ein Beweis, wie unsicher sein Geschmack war — sich vergeblich um Raffael, Tizian und Primaticcio bemüht hatte). Dann war Kneller drüben gewesen, Lely, Rigaud, Vanloo, Mytens und andere. Aber allen diesen Künstlern war England kein Erlebnis, und so konnte ihre Malerei auch im Volke nichts erwecken. Der 21jährige van Dyck erst empfing einen entscheidenden Eindruck. Sein Blick weitete sich für die Schönheit der Rasse, die in ihrer Insel-Abgeschlossenheit sich so herrlich rein herausgestaltet hatte. Kein späteres Erlebnis, auch Venedig nicht, konnte den Eindruck mehr verwischen, der van Dycks ganzes Leben beseelte.

Und so erst war jene mächtige Rückwirkung möglich. England war der Glücksfall für van Dyck, aber van Dyck war auch der Glücksfall für die englische Kunst.

* * *

Die typischen Bildnisse des Rubens und die des van Dyck zeigen uns, was man auf dem Festland, und was man in England unter vornehmen Menschen verstand. Wollen wir die Unterschiede ganz kurz zusammenfassen, so können wir vielleicht sagen: Rubens gibt die Vornehmheit des Schlosses, van Dyck die Vornehmheit des abgeschiedenen Landedelsitzes.

Die Vornehmheit des Schlosses. Wir meinen diesen gesellschaftlichen Typus werden zu sehen, wenn wir die Geschichte des Schlosses selbst verfolgen. Um die Wende des 16. Jahrhunderts, damals, als alle Wege wieder einmal nach Rom führten, fing es an. Aus der zierlichen Baukunst der frühen Renaissance mit ihrer Fülle von Motiven wird die gemessene Formensprache der klassischen Zeit. Der Barock steigert das gemessen Feierliche zu einem fast düsteren Ernst. Es war die Kunst der Gegenreformation, und Spanien, das klassische Land dieser Geistesrichtung, hat denn auch den neuen Schloßherren das eigentliche Gepräge gegeben. Velasquez hat sie als erster dargestellt, diese Vornehmheit nach spanischem Muster mit ihrer kühl abwartenden Ruhe, ihrem lässigen Seitenblick, jenen immer wiederkehrenden Motiven, die den Fürsten des 17. Jahrhunderts eine gewisse Familienähnlichkeit verleihen.

Die noch unverbrauchte Kraft des europäischen Nordens mochte von spanischer Steifheit nichts wissen. Die ganze schwellende Kraftfülle des Barock drängt in den Gestalten des Rubens. Er hat der Vornehmheit des Schlosses den prächtigsten, stärksten, stolzesten Ausdruck verliehen.

Wie ein Blick in eine andere Welt ist es, wenn wir von diesem Typus wegsehen zu jenem anderen, den van Dyck der Kunst erschlossen hat. Eine stillere und feinere Art mit nachdenklichen Augen und langen, schmalen Händen. Noch lebt die ganze Pracht der alten Zeit, aber die Edelleute der Insel prunken nicht mit ihr wie die Grandseigneurs des Festlandes. Wie gesagt: der einsame Landsitz und das pomphafte Schloß, das das Bild der Städte beherrscht — die beiden Bilder künden alles.

Was Rubens gab, war einer Weiterentwicklung auf dem Festlande fähig. Durchaus organisch bildet sich sein Typus zu jenem anderen mehr militärischen, dem der Wallenstein-Vornehmheit, der nach dem großen Kriege sich allgemein durchsetzte. Van Dycks beste, eigentlichste Kunst blieb für das Festland ein holdes Wunder. Fortpflanzen konnte sie sich hier nicht. In England war sie geworden, und nur England konnte weiterbilden, was der vlämische Seher und Deuter ihm gegeben.

Lange hat es gedauert, ehe die Zeit zur Ernte reif war. An die hundert Jahre. Dann

aber sollte England auch eine Kunst erleben, so reif und so vollendet, wie sie nur irgendeinem Volke je ward.

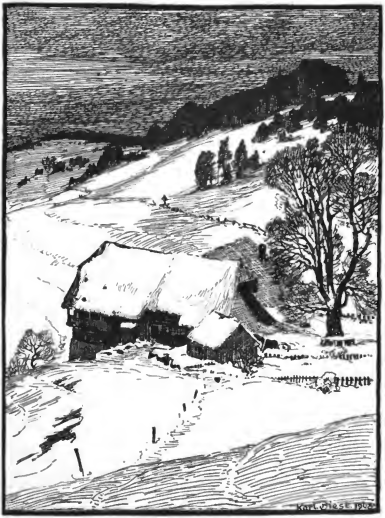
* * *

Reynolds und Gainsborough sind die beiden größten unter den Malern Altenglands. In ihren Bildnissen haben sie ihr Bestes gegeben. Ihnen erst gelang, was den englischen Künstlern zwischen ihnen und van Dyck nicht möglich gewesen war. An Nachahmern hat es van Dyck im 17. und 18. Jahrhundert nicht gefehlt. Es konnte nicht daran fehlen, denn der Ausländer hatte einen zu guten Blick für die Rasse drüben bewiesen. Aber diese Tausende von Bildnissen waren mehr oder minder hilflose Nachahmungen. Reynolds als erster gab eine Weiterentwicklung. In seiner Art ein Weltmann wie Rubens, eine repräsentative Persönlichkeit, und als Maler in seinem engeren Bezirk ebenso sicher und darum von einer gleich fabelhaften Schaffensleichtigkeit wie van Dycks großer Lehrer. Mit einer prachtvollen Eleganz und doch nicht manieriert sind diese Bildnisse heruntergemalt. An die zweitausend sollens im ganzen sein. Weite Reisen auf dem Festland machten Reynolds mit den besten Überlieferungen der Malerei bekannt. Seine Prachtliebe zeigte ein besonderes Verständnis für die schweren, rauschenden Farben der späten Venezianer. Aus purpurnen oder tief gelben Tönen läßt er besonders gern seine Bildnisse sich herausheben. Bildnisse von persönlichstem Gepräge, aber doch alle artverwandt dadurch, daß Reynolds Lebenswerk eine einzige Apotheose der Rasse ist, die van Dyck einst künstlerisch entdeckt.

Wie Gainsborough gegen Reynolds steht, ist oft genug geschildert worden. Der weniger gewandte, immer Neues versuchende und daher auch unfruchtbarere, aber der tiefere Künstler. Sein genialstes Werk, „the blue boy", war auch in der Berliner Ausstellung. Es wird erzählt, Gainsborough habe mit diesem Werk die für Reynolds so bezeichnende Behauptung widerlegen wollen, Blau dürfe man nicht zum Grundton eines Bildes machen. Das ist sicher eine Erfindung, denn die großen Werke der Kunst schafft nicht der Widerspruch. Diese kühleren Töne, die Gainsborough gern in den Vordergrund stellt (in den Hintergründen liebt er meist die nämliche schwere Pracht, wie auch Reynolds) sind vielmehr dem Wesen der Dargestellten gemäß. Eine Geschichte des englischen Hauses würde ferner ergeben, wie man mehr und mehr Licht in die Zimmer einließ. Die englische Malerei hat immer viel Takt darin bewiesen, sich der gegebenen Umwelt anzupassen.

Noch vier große Bildnismaler Englands aus der zweiten Hälfte des 18. und dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zeigte die Akademie-Ausstellung: Romney, Hoppner, Lawrence und den Schotten Raeburn. An Bedeutung stehen sie Reynolds und Gainsborough nach, aber die Verselbständigung der englischen Kunst macht unter ihnen weitere Fortschritte. Man gehe aus von Einzelheiten wie der Behandlung der Reflexe. Gainsborough ist hier noch von einer Lebhaftigkeit, ja bisweilen Unruhe, die dem Charakter des Ganzen und dem streng durchgeführten Grundsatz der Tonmalerei widerspricht. Es wirkt wie ein Echo des Rokoko, das in den Ländern drüben alle Kunstanschauungen beherrschte. Das glättet sich nun aus. In Licht und Farbe, Ton und Linie werden die Bilder einheitlich. Es ist schwer oft, die einzelnen Künstler auseinanderzuhalten. Die Tradition ist zu mächtig. Aber eine Tradition von solcher Gewalt herauszubilden, die der Persönlichkeit nur enge Grenzen läßt, war noch immer die Vorbedingung einer lebenskräftigen nationalen Kunst.

Willy Pastor.



Karl Biese: Aus dem Schwarzwald
(Zeichnung für den Kalender: Kunst und Leben 1909. Verlag von Fritz Heyder, Berlin)

Von der Baukunst im letzten Jahre

Unbeeinflußt vom Auf und Nieder des allgemeinen nationalen Lebens fließt der Born der Dichtung; nur: hell und hold in Zeiten der Gesundheit, bitter und ätzend in Zeiten des Niederganges; aber er fließt. Der Quell jedoch, der die Gefilde der Baukunst fruchtbar durchrieseln muß, damit sie Blüten hervorbringen können, der entspringt in unseren wunderlichen Zeiten den Hypothekenbanken und Staats- oder Stadtanleihen. Nur der Zahlende hat recht; nur das Kapital diktiert letzten Endes die Entwickelung der Baukunst. Denn was nützt die „Architektur der Mappen", dieses unterirdische Meer von Ideen, ebenso breit und ideenreicher wie das ungedruckte Gedichte? Erst was in die Lüfte ragt als Werk von tausend Händen, das wirkt auf das Leben.

Da nun heuer, wie jedem von uns fühlbar geworden, das moderne Wirtschaftsleben die Folgen seiner Unvernunft wieder einmal bitterlich auszuschöpfen hatte, so gabs auch ein gar trübes Baujahr. Nur große Herren mit vollem Säckel genossen wieder das Glück der niedrigen Baupreise infolge der „schlechten Konjunktur", denn wer da hat, dem wird gegeben; und die großen Körperschaften — vom Reich bis zur Mittelstadt — konnten ihre mehr oder weniger idealen Baubedürfnisse einmal recht billig befriedigen. Schade nur, daß hier noch nicht immer der Dichter mit dem Könige geht. Der Beauftragte ist da meistens ein Beamter, und ein Beamter ist selten ein Künstler, ein Künstler mag seltener noch Beamter sein. Auch kann wohl ein gescheiter Mann die rechte Witterung für das Genie eines noch unbekannten Künstlers und neben Reichtum den Wagemut haben, diesem eine große Aufgabe anzuvertrauen: wo aber viele Stimmen sich zu einer Majorität zusammenschließen sollen, in Ministerien wie in Stadtverordneten- oder Aufsichtsrat-Sitzungen, da siegt die gute bewährte Mittelmäßigkeit, denn menschliche Intelligenz in Massen addiert sich nicht wie Markstücke; es geht da etwas vor wie bei den Elektrizitäten der Leydener Flasche: sie binden sich gegenseitig. So kommts denn, daß von den „ressortmäßigen" öffentlichen Bauten immer noch so selten ein Anstoß zu wirklicher Weiterentwickelung der Baukunst ausgeht. Es ist vielmehr fast jede solche Bereicherung auf das glücklicherweise immer häufiger eingeschlagene Verfahren zurückzuführen, für besonders wichtige Aufgaben Privatarchitekten heranzuziehen, ein Verfahren das sich ja erst kürzlich wieder beim neuen Hauptbahnhof in Hamburg vorzüglich bewährt hat, wo Reinhardt und Süßenguth, die Erbauer des Charlottenburger Rathauses, eine höchst rühmliche Probe ihres reichen und ursprünglichen Könnens ablegten. Ferner wurde von Jürgen Kröger im Auftrage des Reiches ein stattlicher Bau für den neuen Zentralbahnhof in Metz kürzlich beendet. Auch der große und durch seinen eigenartigen Hauptgiebel höchst wirksame Neubau des Kasseler Rathauses, das kurz vor seiner Vollendung steht, verdankt seine Gestaltung einem Privatarchitekten; dieser, Karl Roth, war als Sieger aus einem Wettbewerb hervorgegangen und erhielt auch die Ausführung. Derselbe Architekt hat auch im Wettbewerb um das Dresdener Rathaus die Palme davongetragen und führt augenblicklich mit dem Stadtbaurat Bräter diesen gewaltigen Neubau der Vollendung entgegen. Wenngleich die schon fertigen Fronten dieses Baues nicht recht die Erwartungen erfüllen, die man gerade für Dresden mit seiner lebhaften Tendenz zu neuen und aus ganz modernem Geist geschaffenen Formen hegen mochte, so hat sich doch wenigstens der Turm mit seinem eigenartigen Umriß — der entschieden wertvollste Teil des Entwurfes — dem gleichenlos schönen Stadtbild unendlich viel besser eingefügt als vor einigen Jahren der schwere und steife Klotz des Wallotschen Ständehauses. Gelegentlich versagt denn doch eben auch ein berühmter Privatkünstler. So wird man denn auch das neue Kurhaus in Wiesbaden, das vor Jahresfrist fertig geworden und das im letzten Jahrbuche noch nicht gewürdigt worden, nur mit gemischten Gefühlen betrachten können. Friedrich v. Thiersch ist schon bei seinem ersten Siege — in der großen Museumskonkurrenz für Berlin — als eine



Adolf Hölzel, Eine junge Mutter



E. Fr. Wield, Brunnenfigur



Im Wintergarten Ludwig's I. in München



Benno Elkan, Studie

außerordentliche Begabung mit Recht gefeiert worden. Leider hat er sich seltsamerweise keine volle künstlerische Überzeugung zu erringen vermocht, wie aus dem schier unglaublichen Gegensatz seiner beiden benachbarten und so sich gegenseitig geradezu künstlerisch aufhebenden Justizgebäude in München nur allzudeutlich hervorgeht. Auch beim Wiesbadener Kurhaus fühlt man überall etwas wie ein „Ich kann auch anders"; und so fein die Platzfront sich in die alten Kolonnaden einfügt, so prächtig die Raumwirkung der Mittelkuppel ist, so verstimmend ist die übertriebene und nicht einmal durchaus gediegene Pracht der Säle oder gar der Spielhöllencharakter der „Konversationsräume". Schade! — Auch hier ein für unsere Zeit bezeichnender Gegensatz zwischen Inhalt und Eröffnungsfeierreden!

Um so glücklicher war die Regierung des Musenhof-Staates bei der Wahl ihres Architekten für das neue eben vollendete Hoftheater in Weimar. Der bewährte Münchener Theaterschöpfer Baurat Littmann hat hier ein glänzendes Beispiel für die echt Weimarer Wahrheit geschaffen: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister". Wie zurückhaltend in den Formen und Abmessungen das Haus in die Umgebung hineingesetzt ist, bleibt geradezu musterhaft. Auch das Innere mit seiner wandelbaren Proszeniumsöffnung wird für Theater solcher Abmessungen vorbildlich wirken, wenngleich es mit seiner Ranganlage natürlich die Einheitlichkeit des Eindruckes nicht erreicht wie desselben Künstlers Charlottenburger Schillertheater.

Mit seinem Sozius Heilmann zusammen hat Littmann ferner in der neuen Anatomie für München eine Bauanlage geschaffen, die, ganz aus dem Bedürfnis hervorgegangen, dieses Bedürfnis derart idealisiert und in durchaus modernen Formen zum Ausdruck gebracht hat, daß hier eine der originellsten und erfreulichsten Schöpfungen neuerer Zeit entstanden ist.

München hat ferner zu den vielen köstlichen Schulhausneubauten seines genialen Stadtbaurat Hocheder aus der Hand von Bertsch und Paul Thiersch ein neues Volksschulhaus in der Flur- und Loignystraße erhalten, das sich würdig den musterhaften, ebenso monumental wie anheimelnd wirkenden Schöpfungen dieser Stadt anschließt. Wertvoll und fast völlig ebenbürtig den genannten Schöpfungen ist endlich auch die neue Handelshochschule in Köln a. Rh. von Prof. Vetterlein-Darmstadt.

Erblicken wir hier fast überall den Erfolg von Privatarchitekten, die für größere Gemeinwesen als freie Künstler, nicht als Beamte schufen, so soll doch auch keineswegs übersehen werden, daß auch die behördlichen Architekten in ihren Leistungen auf vielen Gebieten entschieden sehr wacker fortgeschritten sind und daß z. B. gerade auf dem, für volkstümliche Kunstentwickelung wichtigsten Gebiete, dem Bau von kleinen Stadt- und Dorfkirchen, seitens des preußischen Staates ganz Vorzügliches immer wieder geschaffen wird. Und weiter wird man den Gerichtsbauten des preußischen Staates und den Ressort-Bauten der großen städtischen Gemeinwesen nicht absprechen können, daß auch diese allmählich dem Range epochaler Werke näherkommen. Die Reichshauptstadt ist hier mit auf dem ersten Plane. Besitzt sie in Ludwig Hoffmann auch kein schöpferisches Genie wie es etwa Theodor Fischer oder Hocheder ist, so vermag dieser feinkritische und nimmer müde, geschmackvolle und diplomatisch unübertreffliche Mann doch allen seinen Werken eine innere Abrundung und hochkultivierte Geschlossenheit zu geben, die bei einer Tätigkeit solchen Umfanges wertvoller sind als genialische Experimente. Die großen kürzlich vollendeten Anlagen der Irrenanstalt bei Buch und des Virchow-Krankenhauses sind künstlerisch ersten Ranges; der Mangel an wirklicher Eigenart des Ausdruckes kommt gegenüber der Abgeklärtheit der Schöpfung gar nicht zum Bewußtsein. Minder uneingeschränkt läßt sich das kürzlich nach erstaunlich langer Bauzeit eröffnete Märkische Provinzial-Museum loben. Was Seidl in München beim Nationalmuseum so genial erreicht hat: die Zusammenschmelzung von Stil-Reminiszenzen aus allen Zeitläuften germanischer Kultur zu einer neuwirkenden Einheit, das ist in Berlin doch nicht völlig gelungen; der gedrungene und überflüssig verwickelte Bau behält etwas von der Attrappe, und die Innenräume lassen eher auf die Anpassung alter kellerartiger Klosterräume an heterogene Zwecke als auf ein neues Museum schließen. Immerhin aber wird man auch hier die liebevolle Vertiefung und Zusammenarbeitung bewundern und es gelten lassen können, daß der Bau, der ja als ein Weltereignis gar nicht angesehen werden will, so etwas in usum Delphini den Berlinern von alter märkischer — einst so kulturgetragener Baukunst erzählt.

Ein Weltereignis nun aber war nach der Eröffnungsveranstaltung die Fertigstellung der Hohkönigsburg. Innerlich war es — wohl weniger. Auch hier eigentlich nur eine Veranstaltung in usum Delphini, ein lehrhaftes Experiment, bei dem vielleicht etwas zu viel ein „Dichter" mit dem Könige gegangen ist. Der veränderte Maßstab bedingt aber hier eine sehr andere Stellungnahme als beim kleinen märkischen Provinzialmuseum. Hier hat die Nation durch den Reichstag für eine echte und rechte Zeitkrankheit, die Restaurierungssucht, Millionen ausgegeben.

Es ist fraglich, ob sich die Nachwelt zu solchen Galvanisierungen der Vergangenheit anders stellen wird als zu der entgegengesetzten Liebhaberei der Fürsten der Rokokozeit, die Ruinen nicht ausbauen, sondern neu herstellen ließen. Noch wunderlicher freilich wird die Nachwelt die im Bau begriffene neue Rheinbrücke bei Köln empfinden, bei der eine Zusammenkoppelung eines Megatheriums mit einer riesigen Libelle versucht scheint. Eine ärgere Blöße hat sich die Schule der „Stilgerechten" noch niemals gegeben, als bei diesem Werke aufwändigster Burgspielerei, deren „trotzige" romanische Befestigungstürme zu den schönen leichten Eisenbögen in einfach lächerlichem Gegensatz stehen. Schon jetzt mag dies gesagt sein. Man wirds nicht oft genug sagen können, bis die Formenblinden sehend geworden sind! Und man wird mit Trauer daran denken müssen, daß so noch heut einmal offizielle Kunst schafft!

Daß die private nicht oft viel besser ist, wird man zugeben müssen. Aber sie hat schließlich geringere Verantwortung. Und man darf sagen, daß denn doch das Niveau im allgemeinen ein höheres geworden. Das zeigen die bedeutenderen Privatbauten des letzten Jahres. Sieht man vorsichtshalber von den Privatwohngebäuden ab, denn sonst würde die Betrachtung ins Uferlose sich verbreitern müssen, so ergibt sich, daß die meisten Tempel in diesem Jahre dem Vergnügen und — den Fremden gebaut sind. Daneben eine einzige, aber auch stolze und mächtige Zwingburg des Königs unserer Zeit, des Geldes: der Neubau der Deutschen Bank in Berlin. Leider wendet der aufwändige Bau seine, durch große Rück- und Vorsprünge wirkungsvoll gegliederte Hauptfront der stillen Mauerstraße zu; an anderer Stelle würde das Werk längst größeres Aufsehen erregt haben. Auch der Kassenraum ist von sehr achtunggebietender Wirkung; ist das Ganze auch kein Werk irgendwie „genialen" Gepräges, so bleibt es doch eine recht bedeutsame Leistung und schließt die lange Reihe von Bankgebäuden des bewährten Architekten Wilhelm Martens mit einem besonders eindrucksvollen Trumpf, wie es gleichzeitig die Macht des Kapitales deutlich, doch einmal ohne Protzigkeit ausspricht.

Derselben Macht verdanken letzten Endes auch die großen Hotelbauten des letzten Jahres ihre Entstehung: Esplanade in Hamburg und Fürstenhof sowie Hotel Adlon in Berlin. Eine eigene Note unter diesen hat der Fürstenhof, ein Werk der jungen Architekten Bielenberg und Moser, das trotz eines leisen Zuviel in den Formen doch einen bedeutenden Wurf und echte Monumentalität zeigt. Das Unglück für die Künstler, das sich von Jahr zu Jahr deutlicher und unter der Peitsche des Kapitals immer unabwendbarer hervorkehrt, ist die Eile, mit der alle Aufgaben gelöst werden müssen und die ein volles Ausreifen verhindert. Was fragt der moderne Bauherr nach einer abgeglichenen Leistung, wenn er nur eine auffällige erhält und Zinsen spart!

Unter diesem Notstande hat auch eine sonst vielversprechende Arbeit Oskar Kaufmanns gelitten, der im Berliner „Hebbeltheater" den sehr beachtenswerten Versuch gemacht hat, einem Rangtheater durch Ausgestaltung völlig in Holzfurnitur einen intimen Charakter zu geben. So ungelöst da noch manches geblieben, auch in dem etwas gezwungenen „modernen" Äußeren: bei der Jugend des Künstlers und der trübseligen äußeren Gebundenheit seiner Leistung wird man doch auf ihn größere Hoffnungen setzen können.

Ein zweiter neuer Berliner Theaterbau, das Operettentheater, dient dem genannten eigentlich nur als Folie und zeigt im Grunde bloß, was sich der Berliner in Stuck, Vergoldung und roten Drapierungen noch alles ruhig vorsetzen läßt.

An äußerlicher Aufwändigkeit ungleich auffälliger und durch die entschiedene Tendenz auf altrömische Riesenschauhäuser für die „Kultur" unserer Zeit bezeichnend, wurde in Frankfurt am Main beim Zentralbahnhof ein Schauhaus, zugleich Zirkus und Spezialitätenhaus, kürzlich vollendet, das in technischer Beziehung viel Interessantes und auch Ansätze zu künstlerischer Gestaltung enthält, durch das Zuviel aber doch mehr „Zeitmonument" als Baudenkmal geworden ist.

Erwähnenswert ist endlich noch die von Hermann Goerke-Düsseldorf errichtete Festhalle für Landau in der Pfalz. Kein völlig abgeklärtes Kunstwerk, aber doch eine höchst anziehende, von frischer Eigenart erfüllte großzügige Arbeit, die mancher viel größeren Stadt zu wünschen wäre. Und — ein Wunder: dieser Bau ist durch die Spende eines Unbekannten zustande gekommen! Ein Unbekannter stiftete 600000 Mark — sechshunderttausend Mark —, damit Landau ein Haus für würdige Theater- und Festaufführungen habe! So geschehen im Jahrhundert des blödesten, brutalsten Interessenkampfes. Das ist denn doch ein Zeitmoment, das uns nicht entgehen soll. „Und fröhlich löscht er die Laterne", heißts in der drollig zopfigen Historia vom menschensuchenden Diogenes. Schließen auch wir unser Suchen. Wir können keinen besseren Nachhall für unsere Betrachtung finden: Und es muß doch aufwärts gehen!

Hans Schliepmann.

Bild und Bühne

Die „Verwirrung der Kunstbegriffe" (um ein Wort Wilhelm Trübners hier zu gebrauchen), die auf Ausstellungen und in Feuilletons, in Straßenbildern und in Parlamentsverhandlungen so buntscheckig-fröhlich sich ausbreitet, hat in neuerer Zeit mit besonderem Élan auch auf die Bühne sich erstreckt. Bis vor wenigen Jahren lebte man hier in verhältnismäßiger Unschuld dahin. Entweder man begnügte sich mit dem herkömmlichen Ungeschmack, oder man schwor auf den seligmachenden Naturalismus. Die letzteres taten, hielten sich für die Eingeweihten. Für sie war das Rätsel der Bühnenausstattung, im Prinzip jedenfalls, gelöst. Da schoß auf einmal ein unangenehmer Hecht in den friedlichen Karpfenteich, ein dürrer, spitziger, stößiger Kerl, und nannte sich „Stil". Der wollte jetzt auch was mitzureden haben. Der wollte am liebsten gleich alle Karpfen fressen. Diese taten sich jedoch zusammen und — engagierten den Hecht. Hierauf erklärten sie ihn für talentlos und ließen ihn wieder schwimmen. Das glaubten sie recht schlau gemacht zu haben. Der Hecht, obzwar anfangs ein wenig betrübt, lebt jedoch noch und ist inzwischen sogar fetter geworden. Er stößt jetzt ziemlich viel im Schlamm herum. Hierdurch trübt sich das Wasser und — verwirren sich die Kunstbegriffe. Jedenfalls weiß heute niemand recht, was er machen, und noch weniger, was er bewundern soll. Man kann sich so oder so blamieren.

Das etwa, im munteren Bilde, ist die heutige Situation. Auf der einen Seite Reinhardts „echte" Bäume, auf der anderen Gordon Craigs stilvoll wallende Vorhänge. Zwischen diesen beiden Extremen scheint es keinerlei Mittelweg zu geben. Und beide wendet man auf Shakespeare an.

Shakespeare ist geduldig. Er kann dieses vertragen und kann auch noch sehr viel mehr vertragen. Und ist derweil nicht umzubringen.

Immerhin wird man dem Problem allmählich näherrücken müssen. So einfach in der Schwebe lassen kann man die Dinge nicht. Man wird nicht umhin können, sie ein wenig abzuklopfen und sie zu befragen, welcherlei Berechtigung sie sich eigentlich zutrauen.

Die naturalistische Art der Bühnenausstattung schiebt uns zunächst die Frage zu: wieweit ist eine bildhafte Illusion auf der Bühne möglich? Und inwieweit ist sie wünschenswert? Beantworten wir zunächst die erste Frage.

Die Möglichkeit, daß durch gemalte Prospekte, plastische Versatzstücke und dergleichen eine illusionäre Raumwirkung erzielt werde, ist abhängig von dem Verhältnis, in dem das Spiel der Schauspieler zu diesen Dingen steht. Die Schauspieler müssen sich zwischen diesen Dingen hin- und herbewegen. Sie sind lebende Menschen und sollen mit den toten Dingen zusammen für den Sinn unseres Auges (zuweilen auch noch für ein paar andere Sinne) eine fühlbare, harmonische Einheit bilden. Das unveränderlich Gegebene sind in diesem Falle die lebenden Menschen. Man kann von ihnen nicht fordern, daß sie, während sie mit allen Kräften der schweren Aufgabe ihrer Kunst nachgehen, sich dem unvollkommenen Zustande der sie umgebenden toten Dinge anpassen sollen. Das hieße die ganze Schauspielkunst von vornherein lahmlegen. Soll also eine naturalistische Raumillusion auf der Bühne erzielt werden, so muß konsequenterweise durch Malerei, Plastik, Dynamik, Beleuchtung, Maschinerie usw. darauf hingearbeitet werden, daß der Raum gerade so echt wirkt wie die Menschen. Schon der kleinste Abstrich an Echtheit muß das Bild zerstören und die Diskrepanz zwischen lebenden Akteuren und toter Ausstattung schonungslos aufdecken. Daher also die unsägliche, mühevolle und kostspielige Arbeit, die man auf sich genommen hat, um das Ideal dieser Echtheit zu erreichen.

Ich möchte nicht behaupten, daß es an sich unerreichbar wäre. Wenigstens muß man Unterschiede machen. Die Illusion eines geschlossenen Zimmerraumes beispielsweise ist auf der Bühne sehr wohl zu erzielen. Die Bühne selbst ist ja nichts anderes als ein Zimmer. Dieses kann also nach Bedarf beliebig umgebaut werden und vermag aufs getreueste das darzustellen, was es

sein soll — wobei unsere vom Rampenlicht beeinflußte Illusionsfähigkeit für den Eindruck der Echtheit durchaus nicht gleich „echtes Material" erfordert. Also Stuck statt Marmor, lackierten Gips statt Gold, gemalte Verräucherungen statt echt-starrenden Schmutzes, das nehmen wir willig dahin. Vom Königspalast bis zur Köhlerhütte, vom modernen Prunksalon bis zur Destille ist auf diesem Gebiete einem geschickten Dekorationskünstler nichts unerreichbar.

Anders wird es, wenn der geschlossene Raum verlassen und statt dessen das Freie der Natur zur Darstellung gebracht werden soll. Will man auch hier die Illusion echter Raumausbreitung bewirken, so gerät man in ein höchst bedenkliches Dilemma. Zwar sind landschaftliche Prospekte denkbar, die einen ziemlich hohen Grad von Raumillusion gestatten. Hierzu gehören Stadtbilder, wie Marktplätze, Hallengänge und dergleichen; oder auch umgekehrt, weite Ausblicke in ferne Horizonte, ohne viel einzelne Nah-Belebung. Im allgemeinen aber gilt von den naturalistischen Bühnenszenerien, daß, je näher sie dem Wirklichkeitseindruck durch Anhäufung realistischer Mittel zu kommen streben, sie sich um so weiter von ihm entfernen. Wenigstens für feinere Sinne muß dies gelten — und die Kunst soll sich doch überall an die feinsten Sinne wenden! Allein schon der stickige Dunst eines Bühnenhauses setzt sich in unüberbrückbaren Gegensatz zu der Vorstellung freier und duftender Natur, etwa einer Frühlingslandschaft, die vom köstlichen Odem erwachender Lüfte durchweht ist. Doch das spielt sich mehr im Unterbewußtsein ab. Hingegen reizen Bäume und Büsche, in denen Vögel singen und die Sonne spielt, oder in die ein bewegender Sturmwind fährt, unser waches Bewußtsein zu kritischsten Vergleichen an. Und erst recht gilt das von ausgestreckten blumigen Wiesenplanen, auf denen das Gras bebt, oder von einer weiten Wasserfläche, über die Wind und Wolken dahinziehen und auf der sich Fahrzeuge schaukeln. Hier verläßt uns kaum je das Bewußtsein, daß es sich um Kompromiß- und Surrogatprodukte handelt. Man versucht also, möglichst vieles „echt" zu geben. Echte Bäume (oder wenigstens plastisch nachgebildete) werden zwischen die Bretter gepflanzt, echtes Wasser schäumt in der elektrisch beleuchteten Kaskade, echtes Feuer züngelt aus gut verborgenen Hähnen hinter nicht ganz echten Versatzstücken empor und hüllt sich in echten Dampf. (Nur darf des Dampfes nicht gar zu viel sein, und er muß auch sehr kunstreich abgelenkt werden, weil sonst die Herren Zuschauer ersticken würden.) Natürlich bilden alle diese Teil-Echtheiten in ihrer unharmonischen Verbindung nichts anderes als eine einzige große Unechtheit. Lebendiges Wasser, das zwischen gemalten Felsblöcken rinnt und von auf Netzen aufgezogenen Laubgewinden umgaukelt wird, muß auch beim Naivsten ein kritisches Kopfschütteln hervorrufen und hierdurch eine Desillusionierung bewirken. Außerdem aber sieht man sich herumbewegende Menschen dazwischen hin- und hergehen, die jegliche perspektivische Distanz unaufhörlich verschieben und die sich dabei so stellen müssen, als ob sie von all dem faulen Zauber nicht das mindeste merkten. Während sie sich eben noch mit unzweifelhaftem Wasserleitungswasser, als mit Bachwellen, benetzt haben, müssen sie gleich dahinter die zweifelhaftesten Baumstämme anrennen und pathetisch umarmen.

Hier sind also natürliche Grenzen gezogen, die man, sehr zum Unheil der künstlerischen Wirkung, geglaubt hat, leichtfertig außer acht lassen zu dürfen. Der Kardinalfehler dieser ganzen Ausstattungsweise ist, daß sie sich, statt an die gutwillig mitgehende Phantasie, an den allemal kritischen, nie zu befriedigenden Verstand und an die direkteste Sinneswahrnehmung wendet, die sich auf so naiv-plumpe Weise (auch das Allerraffinierteste bleibt hier stets naiv und plump) nimmermehr hinters Licht führen läßt.

Hiermit haben wir schon unsere zweite Frage gestreift: inwieweit eine realistisch-natürliche Raumillusion wünschenswert sei. Man wird auch hier unterscheiden müssen, je nach dem Charakter des dargestellten Stückes. Etwas für alle Fälle Gültiges läßt sich nicht aufstellen. Immerhin wird sich vom idealen Gesichtspunkte aus sagen lassen: daß, je reiner die angestrebte Kunstwirkung sein soll, desto dringender die Mitwirkung der schöpferisch bewegten Zuschauerphantasie vonnöten ist; daß also jede sehr weit getriebene realistische Raumdarstellung hart ans Gebiet der Unkunst streift. Doch das ist nur eine prinzipielle Einsicht. In der Praxis wird man sich naturgemäß akkommodieren müssen. Es wäre unsinnig, etwa einen „Fuhrmann Henschel" anders als streng naturalistisch inszenieren zu wollen. In Dramen dieser Art spricht die Gesamtheit der Umgebung derart mit, daß sie ein Stück vom Seelenleben der handelnden Menschen ausmacht. Und wenn daher hier im Wirklichkeitsdetail etwas vernachlässigt wird, so leidet das ganze Stück, und es leidet selbst die Darstellung. Illusion und Stimmung würden fehlen. Doch der Stücke, die zu einer derartigen bis auf den letzten Knopf (oder fehlenden Knopf) echten Inszenierung gebieterisch herausfordern, sind nur wenige — weit weniger als man denkt. Schon Ibsen und Anzengruber verlangen nicht diese peinliche Akribie. Und bei unseren Klassikern wäre sie direkt unangebracht.

Somit kommen wir zu einem ersten, sehr einfachen Resultat unserer Untersuchung. Und die-



Heinrich Otto, Mondnacht



L. von Seebach, Studie

ses lautet ganz im allgemeinen: die jeweilige Bühnenausstattung hat sich, dem Geiste nach, getreu dem Charakter des dargestellten Bühnenstückes anzupassen. Ist also das Bühnenstück „naturalistisch", so hat auch die bildliche Inszenierung naturalistisch zu sein; ist es klassisch, so sei sie klassisch; ist es stilisiert, so sei sie stilisiert. Man verzeihe, daß ich mit so dummen, abgelebten Worten wie „naturalistisch", „klassisch", „stilistisch" operiere. Sie haben natürlich nur einen generell-orientierenden Wert und verlieren im Einzelfall jede Bedeutung. Dieser stellt vielmehr dem feinfühligen Praktiker jedesmal als eine ganz neue Aufgabe dar, die mit keinerlei Schlagwort zu umschreiben ist, und die eben darum an sein schöpferisches Ingenium sich wendet. Oder ist es etwa möglich, mit irgend einem Merkwort auszudrücken, wie „Hedda Gabler" oder „Gyges und sein Ring" oder „Penthesilea" oder der „Faust" in bildmäßige Bühnenwirkung umzuwandeln seien? Das Schöne und Lockende ist hier, daß der Möglichkeiten gar viele sind. (Auch der Möglichkeiten des Vorbeitreffens übrigens.) Erwägt man's genau, so ist in jedem einzelnen Falle zwar die Linie sehr schmal, die zum künstlerischen Ziele führt — trotzdem ist sie für die wahre Schöpferphantasie so reich an umgebender Atmosphäre, daß sie Unendlichkeiten von Traumerfüllungen bietet. Unumgänglich bleibt stets nur, daß im feinsten Sinne eine stilvolle Übereinstimmung zwischen dem Dichtwerk und der Bühnenausstattung bleibe; daß also geistige Fäden spürbar werden, die als innerlich notwendige Verbindung wirken (und nicht etwa als modisch-theoretische Übertragung). Also beispielsweise: es ist falsch, Schillers „Wallenstein" derart auszustatten, wie man etwa den „Florian Geyer" auszustatten hat. Was im einen Falle unerläßlich ist, wird im anderen Falle Vergewaltigung. Darum halte ich das meiningische Prinzip, das auf strenge historische Treue geht, nur bei solchen Stücken für zulässig, die als kulturgeschichtliche Schilderungen eine gleiche Treue sich zum Ziele setzen. Hierzu gehört der „Wallenstein" nur sehr bedingtermaßen, „Julius Caesar" aber beispielsweise gar nicht. Wie soll man Stücke wie einen „Julius Caesar" bildmäßig-sinnvoll ausstatten? Scheinbar gehört diese Frage zu den schwierigsten. In der Praxis wird sie dadurch lösbar, daß man, außer mit der geschichtlich schwankenden Vorstellungswelt Shakespeares, auch mit unserer gefestigten, in mancher Hinsicht bereits naiv gewordenen Kenntnis zu rechnen hat. Es ist der Ausstattung hier also ein gewisser Spielraum zwischen Shakespeare und der modernen Wissenschaft gegönnt. Je feiner die Annäherung an Shakespeare gelingt, ohne daß unsere bessere Geschichtsanschauung und antiquarische Gelehrsamkeit beleidigt wird, desto hinnehmbarer die Lösung. Vielleicht wird man sich künftig noch einmal darüber wundern, wie erstaunlich viel Schulweisheit man mit Recht vergessen darf, wenn man sich in den Seelenbann einer Shakespeareschen Dichtung begibt. Ich meine nicht, daß man die Römer ohne Toga und vor säulenlosen Tempeln spielen lassen soll — ich glaube aber, daß alle diese Äußerlichkeiten auf ein derartiges Minimum herabgedrückt werden können, daß hierdurch der seelische Gehalt der Tragödie einen ungeahnten Lebensreichtum und eine fast unheimliche Intensität erlangt.

Wir kommen also zu einer zweiten Leit-Anschauung und die heißt: die Bühnenausstattung, weit entfernt davon, für sich selber wirken zu dürfen, hat sie sich dem geistigen Gehalte der Dichtung unterzuordnen. Gegen diesen Gesichtspunkt wird heutzutage am meisten verstoßen. Denn die Direktoren suchen mit Entfaltung von Schaugepränge gute Geschäfte zu machen. Bei Balletts, Ausstattungspossen und Sensationsstücken mag ihnen dieses unbenommen sein; wo ein Dichtwerk der Bühnendarstellung zugeführt werden soll, ist diese Methode unanständig. Als krassestes Beispiel einer derartigen Vergreifung ist allerorten „Faust, II. Teil" bekannt. Wenn dieses Drama bisher auf der Bühne allemal enttäuscht hat, so liegt dies vorwiegend daran, daß man es auf das Niveau einer Art von Feerie herabgedrückt hat. Gewisse Verführungen hierzu sind ja vorhanden. Doch wenn man sich damit begnügen wird, Goethes Bühnenanweisungen schlicht zu befolgen, statt sie phantastisch zu übertrumpfen, wird man den Weg zum Rechten schon finden. Jedenfalls ist die seelische Entwickelung des aus tiefer sinnlicher Verstrickung zu höchster geistiger Läuterung sich durchringenden Menschen in diesem Drama derart die Hauptsache, daß es zum Frevel wird, deren klare geistige Linien hinter verwirrendem Dekorationshumbug zu verstecken. Nichts ist in der von Gordon Craig eingeleiteten, wenn auch zunächst allzu selbstbewußt-theoretisch geführten Bewegung mit solchem Dank zu begrüßen, als der gebieterische Ruf nach Einfachheit. Wenn wir künstlerische Wirkungen wollen, so wird uns tatsächlich auf diesem Gebiete gar nichts anderes mehr übrig bleiben. Es wird darum nicht nötig sein, daß man alles vor kahlen Vorhängen spielen läßt. Dies möchte sich wohl nur für Pantomimen in offenen Gartentheatern empfehlen. Aber das hiermit angeschlagene Prinzip (bewegte Reliefwirkungen vor gobelinartigem Hintergrund) ist gesund und sehr vieler Abwandlungen und Abstufungen fähig. Wofern man nicht zu pedantisch verfährt, lassen sich hier, zumal im klassischen und nachklassischen Drama, die erfreulichsten und stimmungsvollsten Wirkungen erzielen. So sah ich in der „Wiener Kunstschau 1908" drei Bühnenmodelle zu „Hamlet" (von

Eduard J. Wimmer), die außerordentlich suggestiv wirkten. Der Krönungssaal beispielsweise zeigt nichts als zwei hohe rote Thronsessel vor einer goldingoldgewirkten Tapete; die Terrasse rechnet mit einer um wenig erhöhten Hinterbühne, die zu zwei Dritteln von einer glatten grauen Wand, im übrigen von einem dunklen Sternenhimmel begrenzt wird; für Hamlets Monologe und Spielszenen ist ein Raum ausgedacht, wo auf abermals erhöhter Hinterbühne eine große, hinter gitterartigen Pfeilern halbverborgene Riesentreppe an der Hinterwand emporläuft. So einfach diese Dekorationen erdacht sind, so phantasievoll wirken sie. Und jedenfalls ist dies am wenigsten meine Meinung, daß die Phantasie des Bühnenmalers zur Untätigkeit verurteilt werden soll. Ihr bleibt ein unendlicher Spielraum, selbst wenn sie auf allen falschen Schwulst und störenden Prunk sowie auf unangebrachte „Echtheit" geschmackvoll verzichtet.

Doch es läßt sich nicht bloß negativ, es läßt sich auch positiv sagen, was als Leistung des kommenden Bühnenbildners zu erwarten ist: er soll, im Dienste der Dichtung, als ein mächtiger Stimmungserreger wirken. Dies ist jetzt bereits die treibende Kraft in den oft sehr zu rühmenden Leistungen Alfred Rollers für die Hofoper in Wien. Nicht die grobmateriellen Vorgänge sind es in erster Linie, die Roller inspirieren (obgleich deren pragmatische Notwendigkeiten gewiß nicht zu kurz kommen), sondern der Gefühlsinhalt der Akte und Szenen. Er sucht durch das malerische Bild, das er den Zuschauern bietet, diese in eine solche Seelenverfassung zu versetzen, daß sie zur Aufnahme der sich ihnen darbietenden Gefühlserregungen in besonderer Weise gestimmt werden. Es ist also eine Art malerischer Symbolismus, der hier ins Spiel kommt, beispielsweise wenn der erste Akt von „Tristan und Isolde" durch einen flammendroten Baldachin seine Signatur erhält, der wie eine Vorausdeutung und Erfüllung leidenschaftlicher Liebesekstasen wirkt. Es ist gewiß, daß das Gebiet, das hiermit betreten wird, sehr schwankender Natur ist, und daß es hier unendlich viele Entgleisungen geben kann (wie etwa die schwarzrote „Hedda Gabler"-Dekoration der Berliner Kammerspiele). Ebenso sicher aber ist, daß hier reiche Entwickelungsmöglichkeiten und höchst positive künstlerische Anregungen schlummern. Jedenfalls wird der Maler, der auf diese Weise sich eines Dicht- oder Tonwerkes zu bemächtigen sucht, nicht länger der störende und gefürchtete Konkurrent des Dichters bleiben, sondern dessen liebevoller und hilfsbereiter Bruder werden. Er wird sich mit dem Dichter und Komponisten zu gemeinsamem Werke, zwar sich unterordnend, doch selbstschöpferisch verbinden. Und indem hiermit seine künstlerischen Eigenwerte aufs schönste gewahrt werden, ist zugleich dem Gesamtkunstwerke des Theaters gedient, das auf diesem Wege einer harmonischen Erhöhung und Bereicherung entgegengeht.

Franz Servaes.

Das Einfamilienhaus

Wege und Ziele seiner Entwickelung

Einfamilienhaus — dies neue, recht schwerfällig gebildete Wort erzählt von einem merkwürdigen Stande unserer kulturellen Entwicklung. Es konnte erst entstehen, als die Begriffe Familie, Wohnung und Haus sich nicht nicht mehr deckten, als es nicht mehr selbstverständlich war, daß jede Familie ihr Haus für sich hatte und als andererseits die Mängel dieses neuen Zustandes den Menschen zum Bewußtsein gekommen waren.

Und soweit sind wir gerade jetzt in Deutschland. Das Zusammenwohnen vieler Familien in großen Häusern hat sich von den Großstädten her infolge des Anwachsens der Bevölkerung, des Steigens der Bodenpreise, der veränderten Erwerbs- und Dienstbotenverhältnisse und vielleicht auch in beabsichtigter Nachahmung großstädtischer Zustände auf mittlere und kleine Städte ausgedehnt. Gleichzeitig ist die Gegenbewegung in Fluß gekommen: Der Drang gerade der Großstädter, die unter der Herrschaft der Mietkaserne am meisten leiden, wieder Haus und Garten für sich allein zu haben, hat in den Vororten Einfamilienhäuser in großer Zahl und fast ebenso großer Mannigfaltigkeit entstehen lassen. Und, ob sie einem nun gefallen oder nicht, ob auch unter hundert Häusern kaum eines künstlerischen Wert haben mag: man muß gestehen, daß hier eine Fülle schöpferischer, nur oft ungeschulte Phantasie zu Tage tritt, die zu guten Hoffnungen für die weitere Entwickelung berechtigt.

Die vorherrschende Form des Einfamilienhauses ist bei uns immer noch das freistehende Haus, während das Reihenhaus wenig Freunde findet, trotzdem es durch geringere Baukosten und bessere Heizbarkeit bedeutende Vorteile bietet. Diesen stehen freilich manche Vorzüge des freistehenden Hauses gegenüber: Vor allem seine bessere Umspülung mit Licht und Luft und seine größere Abgeschlossenheit gegen die Nachbarn. Aber gerade das letztere ist oft nur scheinbar der Fall. Wenn die Zwischenräume so schmal sind, wie es in den einfacheren Villenvororten mit schmaler Parzellierung das übliche ist, stören sich die Nachbarn durch die einander gegenüberliegenden Fenster mehr, als wenn sie, dicht aneinandergerückt, durch eine feste Wand getrennt werden; außerdem bieten die schmalen Schlitze zwischen den Häusern für Gartenanlagen keinen Raum und führen nur dem hinter dem Hause liegenden Garten Staub und Lärm der Straße zu, während eine geschlossene Wand von Reihenhäusern den Gärten jene Ruhe und Abgeschlossenheit geben kann, ohne die ein Hausgarten seinen Zweck verfehlt.

Es wäre daher wünschenswert, daß sich für einfachere Bedürfnisse das Reihenhaus auch bei uns mehr einbürgerte. Versuche dazu sind hie und da gemacht worden, aber die baupolizeilichen Bestimmungen und die Vorurteile des Publikums stehen seiner Verbreitung im Wege.

Natürlich dürften die Parzellen für die Reihenhäuser nicht zu schmal geschnitten werden; denn sonst kommen wir auf den Typus des englischen städtischen Hauses, mit zwei Fenstern Front und je zwei Zimmern in jedem Stockwerk, bei dem beispielsweise eine Wohnung von acht Zimmern durch fünf Stockwerke geht, einschließlich des Kellers, in dem Küche und Wirtschaftsräume liegen. Dieser Typus scheint mir durchaus nicht empfehlenswert, denn die Unbequemlichkeiten der Bewirtschaftung eines solchen Hauses heben seine Vorteile völlig auf, und die gegenseitige Störung durch Lärm, Musik usw. ist von Haus zu Haus ebenso groß, wie bei uns von Stockwerk zu Stockwerk. Für großstädtische Verhältnisse dürfte unser Etagenwohnsystem, also die Übereinanderschichtung der Wohnungen dieser Nebeneinanderreihung doch wohl vorzuziehen sein.

Somit hat sich die Entwickelung des Einfamilienhauses im Wesentlichen auf das frei in den Garten gesetzte Landhaus beschränkt, und daher kann sich auch die folgende Betrachtung mit diesem allein befassen. In der Gestaltung dieser Häuser lassen sich in letzter Zeit mehrere erfreuliche Wandlungen feststellen.

Zunächst kommt man von dem Wahne zurück, die Wirtschaftsräume müßten beim Einfamilienhause in einem unter Erdgleiche versenkten Untergeschoß liegen. Gewiß kann der verfügbare Raum und andere Umstände bisweilen auch beim ländlichen Wohnhause zu diesem Notbehelf drängen; jedoch die Jahre lang, namentlich in den Berliner Vororten, geübte Praxis beruhte wohl meistens auf gedankenloser Übertragung städtischer Notwendigkeiten, die für das Landhaus schwere Nachteile brachten. Bei der von der Baupolizei — berechtigter Weise — für Küchen verlangten Höhe und beschränkten Tiefenlage kommt das Erdgeschoß, wenn die Wirtschaftsräume darunter gelegt sind, so hoch über dem Gelände und somit dem Garten zu liegen, daß von einer innigen Verbindung zwischen Wohnräumen und Garten nicht mehr die Rede sein kann; dazu kommt die Erschwerung der Bewirtschaftung, die bei der herrschenden Dienstbotennot mehr als früher in die Wagschale fällt. Werden dagegen die Hauptwirtschaftsräume (Küche, Anrichte, Putzräume und Speisekammern) in gleicher Höhenlage wie das Erdgeschoß etwa in einen niedrigen Anbau verwiesen, so vermeidet man die angeführten Mißstände und hat außerdem noch die Möglichkeit, alle Fenster dieser Räume nach den Seiten zu legen, an denen sie nicht durch Einblick in den Hausgarten dessen Abgeschlossenheit stören. Bei der Lage unter dem Hause ist dies selten möglich. Die Mehrkosten können durch Fortfall des sonst nötigen Speisenaufzuges und, bei trockenem Baugrund, eines Teiles der Unterkellerung beinahe wieder aufgehoben werden. Denn auch das ist eine falsche, aber sehr verbreitete Vorstellung, daß unbedingt jedes Haus ganz unterkellert werden müßte; bei gutem Baugrunde und sorgfältiger Ausführung sind auch nicht unterkellerte Räume gesundheitlich einwandfrei herzustellen; und soviel Kellerraum, wie sich bei Verlegung der Wirtschaftsräume ins Erdgeschoß ergibt, wird meistens gar nicht gebraucht.

Die zweite Wandlung, die sich bemerkbar macht, betrifft mehr die Gestaltung des Äußeren, wirkt aber erheblich auf Grundriß und Raumanordnung zurück. Während man noch vor einigen Jahren alles „Kastenartige" scheute und eine malerische Wirkung nur durch das Vor- und Zurückspringen einzelner Bauteile, durch Erker, die nicht nach dem Bedarf der Bewohner, sondern nach dem der Fassade angelegt waren und durch ein mannigfach zerschnittenes und durchbrochenes Dach erreichen zu können glaubte, bemüht man sich heute, den Grundriß möglichst als geschlossenes Viereck zu bilden, um ihn unter ein großes, beschützendes Dach zu bringen. An unsern alten Bauern- und Vorstadthäusern haben wir gelernt, daß ein viereckiges Haus mit einfachem Satteldach bei richtiger Behandlung in Form und Farbe durch seine großen, ruhigen Flächen gerade vom malerischen Standpunkte aus dem unruhigen Gebilde vorzuziehen ist. — Über die bautechnischen und wirtschaftlichen Vorzüge solcher Bauart braucht man kein Wort zu verlieren.

Aber das Lernen von den Alten, das Wiederanknüpfen an die schlichten, freundlichen Bürgerhäuser, die um 1800 in Deutschland gebaut worden sind und deren Studium mehrere bedeutsame neuere Veröffentlichungen erleichtern, hat in unserer nachahmungsfrohen Zeit die Gefahr, daß auch im Hausbau — wie es in der Wohnungseinrichtung leider schon der Fall ist — „Biedermeier" Mode wird und nun ohne Sinn und Verständnis für unsere neuartigen Bedürfnisse die alten Häuser mit allen ihren Details, Gesimsen, kleinen Fensterscheibchen usw. getreulich nachgemacht werden. Das ist natürlich nicht der Weg, auf dem wir vorwärts und zu einem Wohnhaustyp kommen können, der unser Leben wiederspiegelt. So einfach in Grundriß und Aufbau wie die Urgroßväter können wir nicht mehr bauen, weil unsere Wohnbedürfnisse nicht mehr so einfach sind. Ein längliches Rechteck, in der Mitte senkrecht zur Längsachse von einem breiten Hausflur durchschnitten, der vorn den Eingang von der Straße, hinten den Ausgang nach dem Hofe erhielt und die Treppe zum Dach- oder Obergeschoß aufnahm; zu beiden Seiten des Flures je zwei oder vier Zimmer ohne Verbindungsgänge einfach aneinandergereiht, das war in Norddeutschland wohl bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die übliche Form. Die Fenster waren symmetrisch zu beiden Seiten der Haustür angeordnet. Daß die Wohnung durch den kalten Hausflur durchschnitten wurde, daß viele Räume nur durch andere Zimmer zugänglich waren, daß den besonderen Bestimmungen des einzelnen Zimmers gar nicht Rechnung getragen war, das alles störte damals niemand.

Heute soll jedes Zimmer seiner besonderen Bestimmung als Eß-, Arbeits-, Wohn- oder Schlafzimmer gemäß ausgebildet werden und mit seinen Fenstern nach der Himmelsrichtung liegen, die für seine Zwecke am günstigsten ist. Die Wohnräume sollen sich um eine Halle oder Diele gruppieren, so daß möglichst jeder von ihr aus betreten werden kann. Die Küche soll sowohl vom Haupt- und Nebeneingange als vom Eßzimmer bequem zu erreichen sein, ohne daß jedoch Gerüche in die Halle und die Wohnräume dringen können; nahe beim Eingang wird ein Ablegeraum mit Waschzimmer verlangt. Dann die gesundheitlichen Einrichtungen!



Bernhard Wenig: Illustration zu Wilh. Schäfer, Rheinsagen
(Verlag von Fischer & Franke, Berlin)

Sie müssen leicht auffindbar sein, ohne vordringlich ins Auge zu fallen; der Architekt wird sich außerdem bemühen, alle mit der Wasserleitung zusammenhängenden Räume möglichst nebeneinander zu legen, um Kosten zu sparen. Dazu kommen Balkons und verdeckte Veranden, Erker, Kaminnischen, und ähnliche Bereicherungen unseres Wohnungsinhalts, den jene Zeit nicht kannte. Muß bei so veränderten Ansprüchen nicht auch die äußere Erscheinung anders, komplizierter werden, wenn sie ein Ausdruck des Inneren sein will? Wo man ein neues Haus findet, das getreulich die alten Bürgerhäuser nachahmt, kann man sicher sein, daß zugunsten einer ruhigen — und zweifellos vornehm wirkenden — Fassade dem Grundrisse Zwang angetan worden ist oder wichtige Erfordernisse unberücksichtigt geblieben sind.

Es wäre also ein Abweg, wenn die Entwicklung uns dahin führen sollte, Häuser bauen zu wollen, die wie jene aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts aussehen. Aber was wir von den bürgerlichen Bauten jener Zeit lernen können und lernen müssen, das ist der *schlichte, gesunde Sinn, der nichts anderes und nichts besseres scheinen will, als er ist!* Der den Nachbar nicht durch neue überraschende Wirkungen totzuschreien sucht. Wenn der alte Baumeister ein vorstädtisches Wohnhaus baute, dann baute er es schlicht und recht, wie es dem Geldbeutel des Bauherrn, den örtlichen Baumaterialien und Gewohnheiten und den gestellten Forderungen entsprach; es fiel ihm nicht ein, statt dessen ein Schloß oder ein Bauernhaus, ein Schweizerhaus oder zur Abwechselung mal ein norwegisches Haus vortäuschen zu wollen. Ja, in dieser Beziehung haben wir noch viel zu lernen!

Noch bauen wir zu viel aufdringliche Fassaden, hinter denen sich nicht das birgt, was das Äußere verspricht; noch legen wir zuviel Wert auf den Eindruck, den das Haus auf den Beschauer macht und denken zu wenig an das Behagen des *Bewohners*. Und im Innern des Hauses ebenso: Auch hier ist zwar manches gebessert worden, aber noch werden Schlafzimmer und Wirtschaftsräume in Ausdehnung und Ausstattung zugunsten der Räume beschränkt, die dem fremden Besucher zunächst zugänglich sind.

Überhaupt fehlt uns noch die rechte Würdigung des *Grundrisses*; mit ganz verschwindenden Ausnahmen haften die Grundrisse unserer Einzelhäuser an der Schablone; es fehlt hier die Fähigkeit und oft jedes Bestreben, sich den besonderen Bedingungen des Geländes, der Lage des Hauses und der Lebensführung des Bauherrn anzupassen; es fehlt auch vielen Architekten, und dem bauenden Publikum erst recht, an einer Vorstellung von dem, was für ein gutes, bequemes Haus nötig ist, was das Leben darin behaglich und die Bewirtschaftung leicht macht. Statt dessen geht man zu sehr von dekorativen Gesichtspunkten aus: bezeichnend hierfür ist die beherrschende Stellung, die sich die durch zwei Stockwerke reichende „Diele" errungen hat. Solch Prunkraum paßt nur in ein ganz großes Haus, wo er selbst auch große Abmessungen haben kann und die Schlafzimmer an einem besonderen Gang für sich abgeschlossen liegen. Im kleinen und mittleren Hause ist eine zweigeschossige Diele unpraktisch, weil sie schwer zu heizen ist, weil sie jedes Geräusch dem ganzen Haus vermittelt und weil sie eine große Raumverschwendung bedeutet, ohne doch einen einzigen Wohnraum wirklich zu ersetzen. Aber — „sie sieht nach was aus" und darum muß selbst das bescheidenste Häuschen seine Diele haben.

An solcher Überschätzung des Dekorativen ist oft weniger der Bauherr als der Architekt schuld; er will, wenn auch nicht im geschäftlichen Sinn Reklame für sich machen, so doch seine künstlerische Persönlichkeit zum Ausdruck bringen und ins rechte Licht setzen. Für den bürgerlichen Hausbau — ein Fürstenschloß hat andere Voraussetzungen — halte ich das für verkehrt. *Wer gute Wohnhäuser bauen will, muß resignieren können.* Seine Aufgabe ist es, des Bauherrn Lebensgewohnheiten zu studieren, seine Wünsche in gemeinsamer Besprechung zu klären, wobei seine größere Erfahrung manche Wünsche wecken, andere beseitigen wird, und dem so gewonnenen Bauprogramm in technisch gediegener und geschmackvoller Form Leben und Wirklichkeit zu geben. Die künstlerische Erscheinung darf nicht Selbstzweck werden, dem der Wohnzweck Zugeständnisse macht; auch muß gerade ein Wohnhaus sich vor Ausschweifungen einer Künstlerlaune hüten, die bei manchen anderen Gebäudegattungen noch statthaft erscheinen: denn im Wohnhaus gehen dieselben Leute täglich jahrelang aus und ein. Für einen feiner organisierten Menschen muß es bald unerträglich sein, immer und immer dieselben, anfangs überraschenden, belustigenden oder prickelnden Einfälle vorgeführt zu bekommen. Nur das Einfache, aus dem Zweck Erwachsene, in jedem Sinne Solide sieht man sich nicht über. Selbstzucht und Selbstverleugnung aber fehlen den meisten unserer Wohnhausarchitekten, sonst sähe man nicht so viele auf den ersten Blick bestrickende Schöpfungen, die aber schon dem, der täglich an ihnen vorüberzugehen genötigt ist, bald auf die Nerven fallen.

Eine Abart des Einfamilienhauses, die erst neuerdings bei uns Eingang gefunden hat, oder doch erst neuerdings in den Kreis künstlerischer Bearbeitung gezogen wurde, ist das Sommer-

und Ferienhaus. Seine Bedingungen sind naturgemäß andere, als die eines Dauerwohnhauses: die ländliche Lage wird eine stärkere Betonung seines ländlichen Charakters, der hier bis zum Bäurischen gesteigert werden kann, verlangen; die Benutzung vorwiegend im Sommer und nur während der Nacht und zu den Mahlzeiten gestattet kleinere Abmessungen und leichtere Bauart; das ländlich-einfache Leben, das die Bewohner hier führen wollen, vereinfacht den Organismus des Hauses. Der vom Verlage der „Woche" ausgeschriebene Wettbewerb um Pläne für solche Häuser und die nachfolgende Ausführung einiger preisgekrönter Entwürfe, haben weitere Kreise auf ihre Bedeutung aufmerksam gemacht. Das Unternehmen war in verschiedener Beziehung lehrreich. Erstens hat es gezeigt, daß zu so niedrigen Sätzen, wie sie dem Wettbewerb zu Grunde gelegt waren, die Häuser *nicht* ausgeführt werden können. Zweitens hat es mit ganz besonderer Deutlichkeit dargetan, was unsere jüngeren Architekten *können* und was sie *nicht können*: Sie können alte, heimische Motive geschickt verwerten und neu beleben; sie *können* das Äußere eines Häuschens mit einfachen Mitteln malerisch und ansprechend gestalten und dem Charakter der Landschaft anpassen; sie können famos zeichnen, manche so gut, daß eine nicht geringe Gefahr für sie darin liegt. Aber sie können fast durchweg *nicht* einen einfachen, sachlichen, gesunden Grundriß machen, der trotzdem alle neuzeitlichen Anforderungen erfüllt. Und die ausgeführten Bauten, die ich nicht selbst gesehen habe, sollen in technischer und handwerklicher Beziehung viel zu wünschen übrig lassen. Doch wer für die Mängel der Ausführung verantwortlich zu machen ist, entzieht sich meiner Kenntnis. Im Ganzen bestätigt das Ergebnis des Wettbewerbs die allgemeine Beobachtung: *Überschätzung des Dekorativen*.

Noch bliebe einiges über *Arbeiterwohnhäuser* zu sagen: Soweit ich unterrichtet bin, sind in letzter Zeit keine bedeutsamen Neuerscheinungen auf diesem Gebiete hervorgetreten, und das ist bei der schlechten wirtschaftlichen Lage unserer Industrie wohl erklärlich. Einfamilienhäuser für Arbeiter werden nach wie vor selten bleiben. Meist wird man, wie es die Zechen- und Eisenbahnverwaltungen großenteils tun, auf Zwei- und Vierfamilienhäuser abkommen. Auf diesem Gebiete ist noch viel zu tun, ehe wir einfache billige, praktische und gefällige Lösungen bekommen werden. Die vorhandenen Typen pendeln zwischen freudloser Nüchternheit einerseits und einem Zuviel an künstlerischer Aufmachung, die mit ihrem Zweck und ihren Bewohnern im Widerspruche steht, andererseits. Hier können die kleinen Vorstadthäuser von 1800 *wahrhaft* vorbildlich sein; denn der Organismus eines Arbeiterhauses ist noch nicht so kompliziert, daß er nicht in ein ganz einfaches Aufbauschema gebracht werden könnte.

Den Arbeiterhäusern nahe stehen die Gehöfte *kleiner Besitzer*, wie sie die *Preußische Ansiedlungskommission* in Posen und Westpreußen in großer Menge errichtet hat. Nach den ersten, nicht ganz geglückten und, teils aus falscher Sparsamkeit, teils aus Mangel an geschulten Handwerkern, schlecht ausgeführten Versuchen hat diese Behörde neuerdings nahezu Mustergültiges geschaffen. Vielleicht bisweilen noch nicht schlicht genug, noch zuviel architektonischer Aufwand — aber im ganzen sind die Dörfer der Ansiedlungskommission erfreuliche und für die Entwicklung einer gesunden, ländlichen Baukunst bedeutsame Leistungen.

Und wie stehts mit der Entwicklung des Einfamilienhauses im Ganzen? Geht sie nicht nur der Zahl der erbauten Häuser nach vorwärts, sondern machen wir auch Fortschritte auf das Ziel eines *volkstümlichen, brauchbaren* und *künstlerisch durchgebildeten deutschen* Haustypus hin, wie ihn z. B. die Engländer schon für ihre besonderen Bedürfnisse ausgebildet haben? Ich glaube, diese Frage bejahen zu können: denn wenn wir auch mannigfach vom Wege abirren, manch krauses, ungereiftes Werk zu Stande kommt — wo so viel ehrliches Bemühen und ernste Arbeit auf eine Sache verwandt wird, wie heute auf den Bau von Einfamilienhäusern, kann der Erfolg nicht ausbleiben.

Walter Lehweß.

Der Humor Wilhelm Buschs

In alten Tragödien hatten die Helden die Angewohnheit, sobald es ans Sterben ging, einen großen Monolog zu halten, und durch die Jamben dieses Monologes rollte und donnerte dann das schwerste Pathos. Auch Wilhelm Busch hat einmal in einer Todesahnung monologisiert. Aber er wurde in dieser Stimmung weder düster noch pathetisch.

„Mir selbst ist so, als müßt ich bald verreisen —
Die Backenzähne schenkt' ich schon den Mäusen —
Als müßt ich endlich mal den Ort verändern
Und weiter ziehn nach unbekannten Ländern."

Diese unbekümmerte Wanderstimmung, die sich immer nur unterwegs fühlt, und die darum den Tod nicht fürchten kann, war bezeichnend für Wilhelm Busch. In den Büchern dieses lachenden Philosophen wird sehr viel gestorben, und meist auf eine recht fatale Weise. Busch lacht darüber, und wie er lacht, lachen wir mit. Was geschieht den Huckebein-Naturen eigentlich? Sie haben ein kleines Malheur, das sich schon bald ausgleichen wird.

Als im Mittelalter „dumpfe Pfaffenchristen" dem Volk gar zu arg zusetzten mit der Allgewalt des Höllenfürsten, da erfand sich das Volk die Gestalt des dummen Teufels. Was irgend ein ganzer Kerl war, konnte nun den Teufel nach Herzenslust prellen, und so kam es, daß der dumme den bösen Teufel um seinen besten Kredit brachte. Auch Busch hat das Klappergestell mit der Sense geprellt mit jener Denkungsart, der das ganze Leben zu einer Reise wurde und Geburt und Tod zu gleichgültigen Stationen, wo die Pferde gewechselt werden. Wo war man doch gestern? Wohin gehts morgen? Die Stirb- und Werde-Leute denken nicht lange darüber nach, haben auch keine Zeit zu rührsamen Betrachtungen; der Weg zwischen der letzten und der nächsten Station ist oft höllisch unangenehm und man muß die Gedanken zusammennehmen.

Der Tod, das ist nichts anders als das Geborenwerden. Und das Geborenwerden?

Der Weise, welcher sitzt und denkt
Und tief sich in sich selbst versenkt

philosophiert (im „Haarbeutel"-Buch) also über das Problem:

„Eh man auf diese Welt gekommen
Und noch so still vorlieb genommen,
Da hat man noch bei nichts Was bei;
Man schwebt herum, ist schuldenfrei,
Hat keine Uhr und keine Eile
Und äußerst selten Langeweile.
Allein man nimmt sich nicht in acht,
Und schlupp! ist man zur Welt gebracht."

Es liegt eine ganze Philosophie in den paar Versen. Ein lyrisches Gemüt könnte sichs weiter ausmalen und von der verirrten Seele klagen, die auf einen falschen Globus kam, in fremde Verhältnisse und zwischen seltsame Wesen. Busch gab nichts von solchen wehen Deutungen, er war kein Hans Heiling, und seine Seele war keine Undine. „Schlupp! ist man zur Welt gebracht." Na, da ist man eben da! Was liegt schließlich dran, wenn mans mal schlecht trifft! Zur nächsten Station ist's auch nicht endlos, und dann kommt's vielleicht auch mal besser.

Für Künstler kann eine gewisse Gefahr darin liegen, wenn die Unterwegs-Deutung des Lebens ihnen in Fleisch und Blut überging. Auf der Reise sind wir scharfe, sehr scharfe Beobachter. Ein Mienenspiel, eine einzige Bewegung verrät uns oft das innerste Wesen eines Mitreisenden, wir kennen ihn unter Umständen nach wenigen Augenblicken genauer als seine nächsten Freunde und Verwandten, die mit ihm aufwuchsen. Aber die inneren Beziehungen fehlen. Und diese merkwürdige Mischung von kalter Gleichgültigkeit und schärfster Beobachtung ist oft ein Merkmal für die Werke der Unterwegskünstler. Wir wollen uns nur an den größten unter allen erinnern, an Adolf Menzel. Der hatte die Menschenkenntnis des Wartesaals und der Kurpromenade, war prachtvoll klar, aber auch unerbittlich hart in der Beobachtung.

Busch ist frei von dieser frostig teilnahmlosen Art. Dieser überlegen klare Beobachter, der in drei, vier Strichen einen Charakter gibt, der die Menschen, man kann sagen: auf mathematische Formeln bringt, hat die Menschen, die er durchschaute, doch nicht verachtet, ja er hat sie, die



H. v. Volkmann, Frühling



Zügel, H. J., Heimkehr



Maximilian Dasio. Aus: H. Chr. Andersen, Der Schweinehirt
(Verlag, Fischer & Franke, Berlin)

Opfer seiner Beobachtung geradezu geliebt. Alle Welt kennt jene bärbeißigen alten Herrn, die dann am meisten gerührt sind, wenn sie am unangenehmsten drauflospoltern. Es gibt verwandte Charaktere von mehr zynischem Anstrich. Wer mit ihnen nicht vertraut ist, mag entsetzt sein, wie zynisch sie bei Ereignissen werden, die andern seelisch nahe gehen. Aber der Zynismus hier ist nicht weniger Schutzanpassung als die Bärbeißigkeit dort. Nicht eine rohe, sondern eine überzarte Seele, die sich ihrer Empfindsamkeit schämt, lebt in ihrem Zynismus.

Das enthüllt uns Wilhelm Busch tiefste und eigenste Züge. Man hat von dem niederdeutsch traulichen Charakter des Mannes gesprochen, dessen Schilderungen scheinbar zersetzen, hat gesagt, daß er nur deshalb laut lachte, um nicht laut weinen zu müssen. Das trifft das Wesen der Sache. Busch hat nie kalt und teilnahmslos abseits gestanden, er hat immer Partei genommen, und seine Partei war die des guten und anständigen Teils. Nicht nur bei den großen Fragen der Zeit, die ihn scharf machten gegen pfäffische Gemeinheit und Ähnliches, sondern auch bei unscheinbaren und unscheinbarsten Dingen. Er hat die kleinen Leute, deren Schwächen er verspottete, geliebt, mehr als die sentimentalen Künstler, die nicht aufdringlich genug von ihrer Liebe sprechen können.

Und noch eins muß ausgesprochen werden. Welche unsagbare Selbstüberhebung liegt in der Menschenverachtung fast aller Satiriker heute! Wie groß und edel und gut kommen diese Leute sich selbst vor! Diesen Pharisäismus hat Busch klar durchschaut, und unerbittlich war er gegen sich selbst, wo er ihm sich irgend nahe fühlte. In einer kleinen Selbstbiographie spricht er von einem Dorftroddel, dem er als Knabe einen Schabernack spielte. Er bekam Prügel dafür, aber, meint er, „es macht nichts. Ein Troddel ist immer eine schmeichelhafte Erinnerung.“ In „Plisch und Plum“ finden sich die Verse:

> Kurz die Hose, lang der Rock,
> Krumm die Nase und der Stock,
> Augen schwarz und Seele grau,
> Hut nach hinten, Miene schlau —
> So ist Schmulchen Schievelbeiner
> (Schöner ist doch unsereiner!)

„Schöner ist doch unsereiner!“ Das ist der unausgesprochene Gedanke der Tagessatiriker und ihrer Verehrer, und diesen kleinlichen Geist hat Wilhelm Busch nie bei sich geduldet. Man lese seine „Kritik des Herzens“ oder „Zu guter Letzt“: sie zeigen, wie adlig im Kern dieser Mann war, der scheinbar nur Possen im Kopfe hatte.

Die „Kritik des Herzens“ sollte jeder mit besonderer Aufmerksamkeit lesen, dem Busch ein guter Freund geworden ist. Die Ulkstimmung herrscht hier nicht so absolut, einige der Gedichte, gegen Ende namentlich, sind sogar von einem erschütternden Ernst. Das hat manchen ungerecht gemacht, der nun einmal von einem bestimmten Autor auch immer wieder eine bestimmte Note verlangt. Wer indessen den Humoristen Busch tiefer erfaßte, der wird auch seinen Ernst begreifen. Der leise Hinweis des bescheidenen Büchleins, daß es nicht nur eine Kritik der reinen und der praktischen Vernunft, sondern auch eine solche des Herzens gibt, kann einen künftigen Denker vielleicht noch einmal zu einem stolzen Lebenswerk anregen.

Willy Pastor.

Die Kunst des Gartens

Die Jahresereignisse der Gartenkunst haben sich in der Literatur und auf Ausstellungen abgespielt. Beide Gebiete sind ungeeignet, um Gartenschöpfungen zu zeigen: in der Literatur streiten nur die Prinzipien und Theorien und auf Ausstellungen wird der Garten prostituiert, wie alles, was auf persönliche Wirkung, ja wie im Falle des Gartens auf persönlichen Besitz abgestimmt sein will. Soll nun doch ein kurzer Bericht gegeben werden, so kann dieser nur wieder in einer Kritik der Prinzipien, des verschiedenen Wollens bestehen!

Das verschiedene Wollen charakterisiert, wie unsere ganze Zeit, so die Kunst und das Kunstgewerbe in ihr. Fast scheint, als solle es gerade Zeitausdruck sein, zu keinem bestimmten Stil zu gelangen. Man suchte ihn wohl, weil frühere Zeiten ihren Stil hatten, sie aber waren einheitlich, unsere Zeit ist vielheitlich. Soll das schlechthin „Moderne" als ein abgeklärter Zeitstil gelten? Wohl hat sich ein Etwas herausgebildet, das man von Spanien bis Norwegen als „Modern" anspricht, aber dieses Etwas findet seine rasche Verbreitung doch nur durch die große Beweglichkeit aller Menschen und Dinge, durch den leichten gegenseitigen Austausch. Es ist schmerzlich, zu sehen, wie von Spanien bis Norwegen, von Frankreich bis Rußland die Frau durch die gleiche Stirnhaarperrücke international modern sich trägt, wie Hausrat und Hausbau, wenn sie „modern" sind, aus einem Lager zu stammen scheinen. Das Nationale, die persönliche Physiognomie wird verwischt durch die moderne Internationale! Früher dauerte es Jahrhunderte, bis ein Stil Gesamtbesitz der Kulturerde wurde, da konnte Alles reifen und die Stile unseres heutigen Kunstkatechismus behielten überall ihren nationalen Grundton und dadurch ihre nationale Entwicklungsfähigkeit, ja ihre Zeugungskraft für neue Gestaltungen. Soweit die Gartengestaltung als modernes Kunstgewerbe behandelt wird, zeigt auch sie überall europäische Uniform. Das Schlagwort, daß der Garten als erweiterte Wohnung in seiner Raumgliederung wie diese zu gestalten sei, hat einen vollen Sieg errungen. Was diesem Schlagwort huldigt, wird prämiiert, für „modern" gepriesen, alles andere gilt als rückständig. Wer die Gemütswerte des lebendigen Gartens betont, wer aus dem Genossenschaftsleben der Pflanzen die Gestaltungsmotive schöpfen will, gilt als Frevler gegen den Sach- und Zweckstil. Wem eine Tür- oder eine Schrankfläche auf grünem Grund mit ein paar roten oder gelben Klecksen hinreichend und „schlicht" geschmückt scheint, der glaubt auch ein Rechteck grünen Rasens mit gleichen Mitteln dekorativ behandelt zu haben. An Stelle von Nüchternheit und Erfindungsarmut sagt man „Schlichtheit" und ist auf der Höhe „moderner Kultur". Und doch ist das alles nur ein Experimentieren auf deutschem, nein auf internationalem Boden, mit Dingen, die wo anders bodenständig und darum dort national gut sind, verpflanzt aber einen Widerspruch bilden gegen die eigensten Papiertheorien des Kunstgewerbes. Z. B.: die Pergole; glatte vierkantige Säulen, horizontal abgeschnitten, leuchtend gipsweiß! Im Süden, in Spanien sind sie zu Hause als Stil der Faulheit und des südlichen Klimas; der Faulheit, weil sie den Zweck mit dem denkbar geringsten Stoff- und Kraftaufwand erfüllen; des Klimas, weil dieses trockne, frostfreie den horizontalen Abschluß gestattet. Und wie wirkungsvoll dort! Gegen blauen Himmel, neben dunkler Cypresse auf rötlichem Boden, von Weinlaub mit Schatten ornamentiert! Ja trotz der Einfachheit kräftig wirkend im Lichte des Südens, sich als „Architektur" in allem Flimmern und Leuchten durchsetzend! Aber eben im Lichte des Südens, des trägen Südens. Im dämmernden Norden schreiend aufdringlich, so recht für die „Ausstellung" nie aber für harmonische Gartenstimmung. Schon einmal bekamen wir den Süden in den nordischen Garten, mit den Tempeln und Hallen die ganze antike Vorstellungswelt in Architektur, Plastik, Symbolik! Das war aber, wenn uns auch wesensfremd, so doch reich und des Anschauens wert, und gebildet sein, hieß damals in antiken Vorstellungen leben, sich in ihnen aus dem deutsch genannten Kleingeist erheben. Aber jener Stil der Trägheit, wie er im verkommenen lateinischen Süden heute seine Wurzel hat, ist statt schlicht: erbärmlich, wenn er nach Norden kommt. Hier ein Original im Bild von Tenariffa; ein Hof (Patio) zeigt eine Umfassung von Quadersäulen. Jede Gartenausstellung gibt

heute Ähnliches als Offenbarung des Schlichten, in tausend Abbildungen jedem bekannt aus Düsseldorf, Mannheim. Aber nicht einmal neu eingeführt ist das für unser Deutschland; unser zweites Bild beweist es, denn es zeigt ein „modernes" Gebilde schon im alten Wintergarten Ludwigs I. in München. Warum sollte man sich aber nicht der Vielseitigkeit freuen? „Märkische Rübchen schmecken gut, am besten gemischt mit Kastanien", meint Goethe; und er wäre demnach wohl der erste Verteidiger des Eklekticismus als „Styl". Ja, wenn die ehrliche Schlichtheit auch die Ehrlichkeit der Quellenangabe besitzt!! Unsere Gartenmöbel und all die Gebilde aus Holz sind längst im Norden, in Schweden in der „Schlichtheit" der Formen durch Generationen hindurch gleichsam hochgezüchtet! Und in der Farbe, mit der die Modernen mit Tupfen und Kringeln experimentieren, hat man durch Generationen dort künstlerische Zuchtwahl getrieben und man steht heute als Deutscher staunend vor alt schwedischem dalernischem Bauerngeschmack. Wie weiß sich dort das Silbergrau der Gebäude anzuschmiegen an die flechtenbewachsene, rauhe Fels- und Waldnatur; wie wird Haus und Landschaft hier zur Einheit! Und wie wird durch zwei Farben: faluner Kupferrot und weiß ein Gebäude zum Beherrscher der Landschaft, dort wo der Besitzer durch Urbarmachung und Getreidebau sich als Herr fühlt. Wie weiß das Rot sich hier im Grün der Landschaft zu behaupten, in Heuschober und Zaun, und Stall und Haus, in allem, was der Mensch gemacht hat. Da wird die Farbe zur Selbstverständlichkeit, ein biologisches Pigment des Menschenhauses, wie die Farbe am Häuslein der Schnecke. Viel ist noch zu lernen, um im modernen Garten mit der Farbe kein Unheil anzurichten.

Das sind zwei Äußerlichkeiten: Die klimafremde, südliche Gartenarchitektur und die Farbensünden, die ich der sieghaften *kunstgewerblichen* Gartengestaltung vorhalte. Und dennoch ist sie sieghaft durch Massensuggestion, durch das mangelnde Verständnis des Publikums für psychologische Begründung des Künstlerischen.

Und worin liegt der Grund für das Unterliegen des Prinzips der biologischen Gartengestaltung, welche vom Leben der Pflanze und aus Gemüt und Poesie ihre Motive herleitet, statt aus der formalen Flächen- und Raumgliederung? Das Unterliegen ist nur vorübergehend! Eine geistige Oberströmung über der kunstgewerblichen Massensuggestion will im Garten nicht nur formalästhetische, verstandsmäßige, durch Wiederholung abstumpfende Reize, sondern diese Oberströmung will auch die andere Seite des menschlichen Wesens: Gemüt, innere Vertiefung und Beziehung zur Natur befriedigt sehen. Sie will ein Stück Natur sich und dem Hause näherbringen. Aber das ist jetzt die Minderheit, denn der biologische Unterricht in den höheren Schulen findet ja eben jetzt erst einen bescheidenen Platz im Lehrplan. Und in unserer Zeit, in welcher die zu bildende Jugend in der Stadt alle Beziehungen zur Natur verliert, will alles erst mühevoll anerzogen sein. Wenigen scheint die Liebe zur Natur so eingeboren, daß sie selbstständig die Zusammenhänge, die Lebensgemeinschaften zu erforschen sich bemühen. Wer aber einmal ein Ahnen empfangen, der kann nichts mehr trennen, was Natur vereint hat und kann nie künstlerisch eine Komposition nennen, die vereint, was Natur trennen wollte dank ihren Gesetzen. Die geistige Oberströmung, zunächst die Wenigen, haben aber immer die kommende Zeit in Leben und Kunst eingeleitet.

Aus dieser historischen Überzeugung läßt sich die Gewißheit schöpfen, daß der künstlerische Garten der nächsten Zukunft der biologische sein wird, im Gegensatz zum architektonischen, wohl als Übergang in Komposition mit ihm. Wie viele jedoch die „Wenigen" sind, schon jetzt, das zeigte der Erfolg des Werkes „Gartengestaltung der Neuzeit", in Gemeinschaft mit Otto Stahn vom Verfasser dieser Zeilen bei J. J. Weber, Leipzig, herausgegeben. Einige Bilder mögen am Garten des Verfassers zeigen, wie sich auch im biologisch gestalteten Garten die Wohnung erweitern läßt, wie sich mit dem Pflanzenleben ein Gartenleben vereint.

Willy Lange.





Willy Lange
Gartenbrunnen — Garteneingang im Sommer





Willy Lange
Azalien im Waldgarten — Crokusblüte im Waldgarten

Kunstgewerbechronik

Die angewandte Kunst geht weiter darauf aus, fruchtbar wirksame Lebensfaktoren und Lebenswerte zu schaffen. Sie gibt sich nicht mit Theorie ab, sondern strebt vor allem nach der Erfüllung ihres Prädikats, nach dem Anwenden. Betätigung sucht sie und möglichst vielseitig in allen Bereichen menschlicher Existenz.

Dieser intensive Wirklichkeitszug, diese Tendenz zum Lebenszusammenhang spricht sich charakteristisch schon in der Art aus, wie die Früchte dieser Bewegung, die in letzten Graden eine Kulturreform bedeutet, heute zur Schau gebracht werden.

Ob es sich nun um ein modernes Schaufenster oder um eine Ausstellung handelt, immer ist es das gleiche Ziel: die Objekte werden nicht, wie in der Surrogat- und Scheinepoche zu Attrappen, zu Dekorationszwecken, die ihrem eigentlichen Wesen fernstehen, benutzt, sondern immer produzieren sie sich funktionell in ihrer Verwendungsmöglichkeit, im Klima, das ihnen angemessen.

Die Konsequenz davon ist, daß wir jetzt sogar Freiluftausstellungen gehabt haben, eine Ausstellung der Lebens- und eine der Todeskultur. In der Nähe von Berlin, in Neu-Finkenkrug und am Wandlitzsee sind beispielhafte Landhauskolonien aufgebaut worden und im Garten des Kunstgewerbemuseums hat man mit feinem gärtnerischen Takt eine kleine Friedhofsanlage komponiert, um die Betrachtung künstlerischer Grabsteine sinnvoller und gefühlskräftiger zu machen.

Die Gebäudeausstellung der Landhäuser bietet das Resultat der von der „Woche" ausgeschriebenen Konkurrenz, die durch die beratende Teilnahme eines Mannes, wie Hermann Muthesius, künstlerisch ernste Garantierung erhielt. Ihr Vorspiel en miniature sah man vor einem Jahr in der im Kunstgewerbemuseum aufgebauten Kollektion der Modelle.

Jetzt ist nun ein Teil davon wirklich im Grünen errichtet worden. Gelungener erscheint dabei die Kolonie am Wandlitzsee. Bei der Finkenkruganlage stört etwas, was ursprünglich bei Erteilung der Aufgabe ein fruchtbarer Gedanke war. Es sollten, so war die Parole, die verschiedenen bodenständigen Bauweisen, wie sie sich aus der Art des Terrains, aus den heimischen Bodenstoffen ergeben, zum Ausdruck gebracht werden, also Gebirgshäuser, Häuser in der Ebene, am Fluß, Häuser an der Meeresküste. Ein guter Gedanke. Jetzt aber ist er verzerrt zur Ausführung gekommen. Denn in Finkenkrug hat man wie zu einer Maskerade auf dem märkischen Sand- und Kieferboden, mit Drahtzaunteilung, das Riesengebirgshaus, das Inselhaus am Meer, den „Traum vom Bodensee", das Haus am Fluß ausgeführt, ein Potpourri. Mehr Ganzheit hat die Wandlitzkolonie mit ihren gut aufeinander gestimmten Giebelhäusern voll wechselnder und im Grundzug doch verwandten Physiognomie. Doch die Architekturbetrachtung geht wohl über den Rahmen dieser Chronik hinaus. Ein Anrecht auf die Musterung dieser Heimstätten hat sie aber trotzdem, denn hier gibt es nicht nur Exterieure, sondern auch Interieure zu prüfen. Und diese sind von Bruno Paul und den Vereinigten Werkstätten. Echt aus Wesens- und Zweckerkenntnis sind sie entworfen, schlicht und sachlich: die Schränke und Kommoden kastenmäßig, in guten Proportionen mit weichgerundeten Kanten. Die Kredenzen zeigen über dem breiteren Untergeschoß einen Oberteil, aus den geschwungenen Seitenwangen entwickelt, mit Verglasung und Sprossenteilung, der schmuckhaft und lebendig durch die hinter diesem Glas und Rahmen sichtbaren Geräte, die Tassen, Zinnschalen, Becher, wirkt. Die Stühle sind tief und breit ausladend im Sitz und haben Lehnen mit Sprossenwerk. Die Flächen von Schrank und Kommode erhalten noch eine gewisse Schmuckwirkung durch die nuanciert betonte Einteilung in Schübe und Fächer. Wie bei den Bauernmöbeln ist dazu farbiger Anstrich verwendet, auf blauem oder grünem Grunde werden die Randlinien der Kästen weiß punktiert und das Gebrauchsglied des Messinghandgriffs, eines Knopfes auf einer polierten Rundplatte, sitzt als ein Zierrat in der Mitte. Weniger gut sind die violetten und himbeerfarbenen Möbelkoloristiken.

Die schmuckhafte Wirkung dieses an sich so einfachen Mobiliars kommt außer der Farbe und der Figur noch aus ihrer glücklichen Zusammenstimmung. Sie sind immer auf Ensemblefunktion, auf Raumbildung komponiert. Darauf ist hier der Hauptwert gelegt. Oft wird die Treppe in den Raum mit einbezogen, sie schneidet einen geborgenen Sitzplatz heraus. Er wird von einer ringsumgeführten Sitzbank ausgefüllt, ein gemütlicher Raum im Raum entsteht so. Oder die Wand bekommt eine zusammenhängende, als Paneel wirkende Möbelarchitektur aus dem holzumkleideten Kamin mit Kachelfütterung und gehämmertem Helm und der daran angebauten Kredenz, die dann in das gleich hohe Rahmenwerk der Tür überführt. Oder Kaminkojen werden angelegt, niedriger gedeckt als das Zimmer, mit seitlichen vis-à-vis-Bänken, und die Kaminwand wird links und rechts flankiert von eingebauten Vitrinen mit verglastem Fächerwerk.

Die andere Freiluftausstellung sorgte nach der Schönheit des Lebens für die Schönheit des Todes. Es ist eine Ausstellung für angewandte Kunst auf dem Friedhof; durch das Vorbild würdiger Grabmäler soll nach der Häßlichkeit industrieller Dutzendware, wieder eine edlere Kultur der letzten Heimstätte Platz gewinnen.

Anregend wirkte dafür vor allem die **Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst** unter ihrem Führer **Dr. von Grolmann**. Unser Direktor Peter Jessen nahm sich der Sache an, und so entstand, von Franz Seeck angelegt, dieser schöne friedvolle Gartenplatz.

Ein Teil des Prinz Albrechtschen Palaisparks ist er. Hinter der aus schlechter Berliner Geschmackszeit stammenden nüchternen Backsteinmauer liegt er. Jenseits von hier ziehen sich nun abgrenzend Tannenhecken. Ein weißsprossiges Gatter leuchtet im Grünen neben einem Pavillon mit Pyramidendach, dem Pförtnerhäuschen, weiß schimmern auch die Bänke mit ihren Lattenleisten, und im Hintergrund streckt sich als Abschluß ein umgrünter Laubengang. Vorn breitet sich ein Rasenrund mit einem wasserüberflossenen Brunnenstein, einer Tränke für die Vögel. Und in Epheunischen bergen sich die beblümten niedrigen Hügel mit ihren Mälern.

Stein, Holz und Metall sind verwendet.

Beim Stein ist jene, im konventionellen Gebrauch übliche, glatte charakterlose spiegelnde Polierung verworfen worden. Nur solch Material kam in Betracht, das wirklich voll Anpassung und lebendiger Struktur ist, das sich willig und leicht von der Luft patinieren läßt. Der Muschelkalkstein mit seiner wittrig porigen Oberfläche erweist sich hierzu besonders geeignet. Und er, das Lieblingsbaumaterial unserer Zeit, ist auch hier reichlich herangezogen.

Die Form wird immer aus dem Charakter des Steines möglichst schlicht entwickelt. Keine künstlichen, spielerigen Zierformen und nicht der darstellerische Panoptikum-Naturalismus herrschen, meist findet sich die wuchtig aufgestellte Steinplatte. Die Schmuckwirkung kommt aus der Proportion, der diskreten architektonischen Gliederung, dem sparsamen Reliefornament, der energisch komponierten Schrifttafel.

Diese Steine wirken nicht als hingestellt, sondern als wirklich aus dem Boden erwachsen. Ihre Teilungen in Sockel, Mittelfeld und abschließenden Giebel zeigt lebendig zusammenhangsvolle Linienführung, und von kraftvoller Ganzheit ist dann eine einfache steil aufragende Gedächtnistafel wie die von Franz Seeck mit ihren ausgewölbten Seitenlinien, dem weich im Grunde liegenden Rankenrelief, das die Schriftvignette umspielt.

Auch Grazienkunst schmückt die Gräber. Da steht ein schlankovaler Sandstein (von Walter Schmarje) mit zierlichem Blütengezweig als Flächenmusterung und darin schnäbelnde Vögel. Im Mittelmedaillon verkünden geschwungene Schriftzüge den Namen Uwe Jens Lornsen; wie ein Motiv für eine Jacobsensche oder Stormsche Novelle wirkt das. Als Ornament erscheinen noch Frucht- und Kranzgehänge, Schmetterlinge, ein Engel mit der Geige, das Lamm mit der Fahne. Doch sind diese Zeichen nie stofflichdarstellerisch angewendet, sondern immer als Flächenzierrat, aus dem körnigen Boden des Materials entwickelt. Man fühlt den Steinmetz-Schlag.

In einer stärker empfundenen Einheit verwachsen die Steine mit dem Grabe, wenn sie nicht nur die Saxa loquuntur-Rolle übernehmen, sondern noch weitere dem Hügel dienende Funktionen.

So läßt Wilhelm Kreis seinen Stein sich zu einer von weichgeschwungenen Pfosten flankierten Nische auswölben und baut in ihr eine steinerne Blumenwanne auf, deren lebendige Blumenfüllung nun über den Totenhügel blickt.

Zum Stein gesellt sich oft die Bronze, meist als eingelassene Plakette oder Medaillon mit geperltem oder gehämmerten Rand.

Gute Muster finden sich auch unter den schmiedeeisernen Zeichen. Sie sind außerordentlich materialgerecht. Kreuzförmig und die Arme mit Spiralwerk ausgefüllt; als Rundplatte mit durchbrochenem Rand und dem Schriftsatz als Filigranornament; häufig auch in farbiger Behandlung der verflochtenen Einzelbänder und der haltenden Klammern und Nägel. Meist bauen sich diese Ornamente langschaftig auf und ihr Stiel dient als Kranzträger.

Weniger gelungen scheinen die hölzernen Gedächtniszeichen. In ihrer flotten Farbenstim-



Innenhof eines spanischen Hauses in Teneriffa



Hoffmann, Das märkische Museum in Berlin



Wilhelm Kreis, Entwurf der neuen Augustusbrücke in Dresden



Doppeltitel zu Henrik Steffens: Lebenserinnerungen

mung haben sie oft eine allzu plakatwitzige Nuance für den ernsten Zweck.

Diese Ausstellung ist übrigens nicht nur theoretisch zukunftsweisend. Sie zeigt auch vorangegangenes gutes Beispiel. So sieht man den Grabstein der Mutter Clara Viebigs von Hermann Engelhardt mit steinernen Kranzgehängen um die Schrifttafel und einer Giebelbedachung. Und in der Ergänzungs-Abteilung zu dieser Freiluftausstellung, im Lichthof ist anschaulich ein reiches photographisches Material angeordnet, das die ernste Schönheit der neuen landschaftlichen Friedhöfe Hamburgs und vor allem Münchens und seines Waldfriedhofs im Bilde zeigt und eine Übersicht gibt über das Wirken der angewandten Kunst für den Kult der Toten.

Die Tendenz, die Dinge in ihrem Wesenszusammenhang, in dem ihnen eigentümlichen Klima vorzuführen, betätigte sich auch auf der Münchener Ausstellung, die, wenigstens in ihren Anfangstagen, interessanter durch die Art des Ausstellens, als durch die Objekte selbst war. Der Reiz bestand hier in der Tat in der Anwendung. Sportartikel in einem Berghütten-Milieu, Damenkonfektion in einem Boudoir, Nahrungsmittel in einem ländlichen Wirtschaftshof, den Riemerschmid mit feinem Takt aus den gegebenen Motiven des Geländes entwickelte. Und dann die ganze Anlage der Ausstellung nicht in der falschen Monumentalität und den phantastischen Mischlingsstil früheren Mißgeschmacks, sondern als eine süddeutsche Gartenstadt im Landhauscharakter.

In diesen Bestrebungen spricht sich mehr aus als etwas ästhetisches. Ein richtigeres ehrlicheres Sehen der Dinge, gesündere Erkenntnis vom Wesentlichen und eine frischere leibhaftigere Freude am Wirklichen und seiner möglichst charakteristisch zum Ausdruck gebrachten Darstellung.

Diese Freude am Lebendig-Machen kommt nun auch der Vergangenheit zu gut und dem Museumswesen. Statt der Archive und Magazine der Altertümer wünscht man sich von echter Atmosphäre erfüllte Vergegenwärtigungsstätten, in der man das Echo der temps passé sinnfällig fühlt. Das Freiluftmuseum bei Stockholm erfüllt solch Wünschen wohl am stärksten. Für Berlin aber ist jetzt auch ein außerordentlich lebensvolles Museum, ein Meisterstück angewandter Kunst geschaffen worden, das Märkische Museum von Ludwig Hoffmann. Für den so vielgestaltigen Bestand dieser Sammlung aus der Wendenzeit, den Quitzow-Raubritterperioden, der Jettchen Gebert-Biedermeierei bis zu den Fontanetagen ist hier, in Torwächterhallen, Kirchenschiffen, Kapellen, Rüstkammern, Burggelassen und stillen Stuben mit Musselinvorhängen für jedes sein Klima gestimmt worden. Und das Lebendigmachen, und die hier angewandte Kunst erweist sich vor allem darin, wie die Ausstellungsobjekte nicht seelen- und wesenlos dastehen, sondern wie sie wechselwirkend dienend teilhaben, wie sie Funktionen in diesen Räumen übernehmen, wie alte Türen, Schlußsteine, Konsolköpfe, Leuchter und Kronen, an den ihnen gemäßen Plätzen verwendet werden, wie alte Grabsteine und Inschriftplatten im Mauerwerk eingelassen sind und wie auf dem malerischen Hof Handwerks- und Gewerkeszeichen sich aus der Wand strecken.

Das kann man nicht ein theatralisches Ausstattungsstück nennen, das ist alles sehr echt und rein empfunden, so echt wie der erlebte Archaismus in den Zierstücken Joseph Sattlers ist.

Und bewunderungswürdig ist, wie das Neue, wie die Requisiten des Ausstellens hier sinnvoll erfunden sind. In der Waffenhalle gibt es Ständer aus gebogenen Schmiedeeisenspeichen, Vitrienen im Rahmen von Eisenbandwerk, das mit seinen Nieten, seinen Eck-Verschweißungsstücken, dem Hammerschlag seiner Flächenmusterung, dem Waffenzeug, das es darbietet, verwandt ist, aus seinem Wesen heraus gebildet, ohne erst Stilalluren anzunehmen.

Und diese Schmiedekunst, die sich auch bei den Gittertüren mit ihren energischen Stabverflechtungen bewährt, zieht alle ihre Wirkungen rein sachlich und konstruktiv aus der Technik des gebogenen und geschlagenen Eisens in Band- und Stabform. Sein Ornament ist das Gepräge der Bearbeitung, das auf ihm entstanden ist, und das nicht durch verflachende Glättung entfernt ist. Die Maale der Arbeit von werktätiger Hand geben ihm den Reiz.

Das sind außerordentliche Beispiele dessen, was unsere sachliche und logische Ästhetik unter Materialstil begreift.

Und so kann man sagen, daß dies retrospektive Museum dem Geist nach, der sich in ihm ausspricht und der sich diesen Körper gebaut, eine hervorragend moderne Schöpfung ist.

Ein sehr instruktives Gegenbeispiel von Ausstellungs-Inszenierung konnte man dagegen auf der Schiffsbau-Ausstellung am zoologischen Garten sehen. Beim märkischen Museum war die gotische Kirchenarchitektur seines einen Bauteiles keine sinnlose auf äußere Wirkung berechnete Attrappe, sie war Ausdruck der inneren Form und ihres Inhalts, nämlich der kirchlichen Altertümer.

Sinnlos auf äußere Wirkung berechnete Attrappe aber wars, wenn Peter Behrens, der romanischen Kirchen-Nachbarschaft zuliebe, einen romanischen Kapellen-Zentralbau errichtet, der als Ummantelung für die technischen Maschinen der Elektrizitäts-Gesellschaft dient. Und der Ausbau, der nach außen als der Chor der Kapelle wirkt, entpuppt sich im Inneren als der Ma-

schinenbauch eines Torpedos mit seinem Rädereingeweide.

Es ist traurig, daß man solche Schiefheiten noch erleben muß, noch dazu an einem Künstler, der uns einmal wert war.

Die Schiffsbauausstellung bot aber sonst manch Anregendes. Ein großer Längsschnittplan des Lloydriesenschiffes „Kronprinzessin Cäcilie" erinnerte daran, daß der Lloyd die moderne angewandte Kunst für seine Interieure herangezogen hat. Er erinnerte an Bruno Pauls wuchtigen aus Mahagoni gezimmerten Rauchsalon, an Riemerschmids Schlafkabinen mit ihren Schmuckwirkungen, die ganz sachlich aus der Einstimmung der gefelderten Holzwände mit den Metallteilen der Haken, Klinken, Beleuchtungskörper kommen.

Der Lloyd wird bei diesen ersten Versuchen nicht stehen bleiben. In Bremen ist bereits eine Filiale der Vereinigten Werkstätten begründet worden, die vermutlich vor allem den Aufgaben der neuen Schiffsinterieure dienen soll.

So kann man erwarten, daß vielleicht durch solche Bestrebungen nach dem früher auf unseren Schiffen mißverstandenen angewandtem Königsschlösserprunk sich in der Zukunft ein wesensechterer, aus der Struktur und Anatomie der Schiffe, aus der eigentümlichen Lebensbedingung der schwimmenden schwankenden Wohnungen abgeleiteter „Steamer-Stil" entwickeln wird.

Felix Poppenberg.

Die Toten

Ein tragisches Schicksal ist es, dem am 23. März dieses Jahres ein Ziel gesetzt wurde. Emilie Mediz-Pelikan, die an diesem Tag in Dresden starb, hat erfahren müssen, wie schwer es selbst dem treuesten Streben und der zähsten Arbeit ist, sich gegen Mode-Anschauungen durchzusetzen. Die ruhige Klarheit, mit der sich in den Augen dieser Landschafterin die Welt widerspiegelte, war zu verschieden von der Art der andern. Sie sah Natur wie einer, der die Einsamkeit kennt und liebt, und die Leute wollen sie heute sehen, wie sie sich dem Auge bietet im geschäftigen, jagenden Treiben des Tags. Vor ein Kunstwerk, sagt Schopenhauer, soll man hintreten wie vor einen Fürsten, bei dem man wartet, bis er einem anspricht. Nicht anders sollte der Künstler es halten mit der Natur. Nun, die Geduld bis zum ersten Wort der Ansprache haben sie wohl alle, die überhaupt zu nennen wären. Aber sie haben nicht die Ruhe abzuwarten, bis die Majestät der Natur sich auch ausgesprochen hat. Wer, wie Frau Mediz-Pelikan, diese Ruhe hat und getreulich wiedergibt, was er vernahm, an dem braust die geschäftige Welt vorüber. Jedoch auch ihre Zeit muß kommen. Hoffen wir nur, daß es nicht zu lange währt. Karl Mediz, dem Frau Mediz-Pelikan ein tapferer Kamerad gewesen ist, und dessen künstlerische Art mit der ihren so gut harmonierte, lebt noch. Lebt noch und kämpft den Kampf, in dem sie fiel.

Für den Geschichtsschreiber der Kultur fesselnder als für den der Kunst ist das Lebenswerk Fritz Werners, der am 16. April als Einundachtzigjähriger in Berlin starb. Berlin hätte alle Ursache gehabt, diesen Mann zu feiern, der freilich kein starker Maler war, aber ein ausgezeichneter Beobachter und Schilderer Berlins in der Zeit Wilhelms des Schlichten. Indessen, die große Ausstellung, mit der die Akademie den Achtzigjährigen beehrte, war — wir erwähnten es schon — für Werner eine bittere Enttäuschung. In Berlin wird eben nichts historisch, und nicht einmal erinnern mögen sich die Leute in dieser uferlosen Stadt, die, ganz wie zu Heines Zeiten, nur ein Aufenthalt ist, aber keine Heimat. Fritz Werner schilderte, auch in seinen Bildern nach 1870, nur die Hauptstadt Preußens, nicht die Deutschlands. Er hatte wie wenige Sinn für ihre Winkel und Verstecke und für die wunderlichen Menschen, die hineinpaßten in Altberlin. Wir haben gründlich aufgeräumt mit Altberlin, bis weit in die Umgebung hinaus, und die Berliner Menschheit hat sich fast so stark amerikanisiert wie das Berliner Stadtbild. Aber ist das alles ein Grund, sich des Vergangenen zu schämen? So zu tun, als kennte man einen Künstler nicht, der ganz aufging in dieser Vergangenheit?

Dann ist zu berichten vom Tode zweier Bildhauer, eines Vlamen und eines Deutschen, die bezeichnend waren für ganze Künstlergruppen hüben und drüben. Der Vlame ist Josef Lambeaux (gestorben am 6. Juni), der Deutsche Kuno von Uechtritz (gestorben am 29. Juli). Bewundernswert wird bei Lambeaux immer bleiben, mit welcher technischen Sicherheit er modellierte. An seinen großen Landsmann Rubens ist oft erinnert worden, wenn man von der Vorliebe Lambeaux' für weibliche Akte sprach. Aber es fehlt ihm die wilde, elementare Sinnlichkeit des Rubens, das Dekorative herrscht vor. Man empfindet den Gegensatz sehr stark, wenn man das berühmte Kolossalrelief von Lambeaux, „die menschlichen Leidenschaften", mit dem Höllensturz von Rubens vergleicht (oder auch dem Satanasrelief des Norwegers Vigeland). Dann scheint die Arbeit des Lambeaux nur angewandte Dekoration. Auf diesem engeren Gebiet freilich war er ein Meister wie kaum einer heute, und sein Einfluß auf die belgischen und französischen Künstler ähnlicher Geistesrichtung ist kaum zu überschätzen. — Kuno von Uechtritz steht für den Kunsthistoriker auf einer weniger hohen Stufe als Lambeaux, aber ein Typus war auch er, und zwar der Typ des Bildhauers, den das offizielle Norddeutschland der Gegenwart herausgebildet hat. Natürlich hatte auch Uechtritz seinen Siegesallee-Auftrag (das Georg-Wilhelm-Denkmal), und mit dem Schlagwort Siegesallee tut man ihn gern ab. Das ist Unrecht, und ein gerechteres Urteil wird sich lieber daran erinnern, daß derselbe Uechtritz einmal den seinerzeit so berühmten „Piferaro" der Berliner Nationalgalerie gebildet hatte. Ein liebenswürdiges Talent, das Ansprechendes schuf, solange es anspruchlos bleiben durfte.

Aus der Vollkraft ihres Schaffens herausgerissen wurden im Sommer drei Künstler, deren Namen in der deutschen Kunstgeschichte immer



Willy Lange, Gartenplatz



Max Clarenbach, Dämmerung



Zeichnung von Franz Hein für Andersens Märchen
(Verlag, Fischer & Franke, Berlin)

in Ehren genannt sein werden: Barlösius, Leistikow und Olbrich.

Georg Barlösius — im letzten Bande des Jahrbuchs suchten wir auszusprechen, was er als Monumentalmaler leistete. Als den Maler alter deutscher Städte charakterisierten wir ihn, der Städte mit Giebeln und Erkern, Winkeln und Türmen. Er war es nicht nur als Monumentalmaler, sondern vor allem auch auf dem Gebiet, auf dem seine Meisterschaft von allen Seiten unumschränkt anerkannt wurde: dem Gebiet des Buchgewerbes. Barlösius hat sich für seine Bücher eine eigene Schrift gezeichnet (im „Till Eulenspiegel" und den „Schildbürgern" hat sie Verwendung gefunden). Für die Druckereien zeichnete er ein Titelblatt für diese Schrift: ein Tor Alt-Rothenburgs, aus dem die Buchstaben herausspazieren. Es ist eine Freude zu sehen, wie der Charakter der Buchstaben mit dem Charakter Rothenburgs stilistisch zusammengeht. Dieses feine und zugleich sichere Stilgefühl für altdeutsche Art bezeichnet den ganzen Barlösius. Nur aus dieser Art heraus ist es ihm möglich gewesen, ein so wundervoll einheitliches Werk wie die „Meistersinger" zu schaffen und in seinen Gemälden einen so köstlichen Spitzweghumor (nur derber, sozusagen kameradschaftlicher als der Sonderling Spitzweg ist er gewesen) zu entfalten.

Beklagen Mittel- und Süddeutschland den Tod des Barlösius als den eines Künstlers, der ihrem Wesen einen lebhaften Ausdruck zu geben vermochte, so trifft der Tod Leistikows vor allem Norddeutschland. Er hat die Schönheit entdeckt im „bilderlosen Teile Deutschlands", ja im nüchternsten Winkel der nordischen Ebene, der kiefernbestandenen Mark, die nicht mehr Heide und noch nicht Wald zu nennen war. Wenn das Beweis ist für die Kraft eines Künstlers, daß er uns zwingt, die Natur so zu sehen, wie er sie sah, dann wird man Leistikow die überlegene künstlerische Kraft nicht absprechen können. Mit seinen Augen sehen wir heute Mark Brandenburg in all seiner Aschenbrödelschönheit. Und das ist wahrlich gut so, denn groß und schlicht und rein hat Leistikow die Natur gesehen. Und so klar wie die Kunst dieses Mannes auf ihrer Höhe, ist auch sein Entwicklungsgang gewesen. Zum skandinavischen Norden zog es ihn immer wieder hin. Die ruhige Größe der Natur dort half ihm heraus aus den Irrungen und Wirrungen des Naturalismus, der in seinen Jugendjahren die Kunstwelt beherrschte. Noch gut in der Erinnerung ist es den meisten von uns, wie Leistikow eine Zeitlang der eigentlichen Malerei sich zu entfremden schien. Er entwarf Möbel und Gewebe, Tapeten und Teppiche, und wenn er Bilder gab, dann waren sie seltsam stilisiert. Gleichmäßige Farbflächen in dicker Umrandung hart nebeneinander, wie eine Nachahmung von bunten, bleigefaßten Glasstücken gotischer Fenster sah es aus. Aber Leistikow war durchaus nicht, wie man annahm, gleich so vielen andern ins Kunstgewerbe verschlagen worden. Altnordisch, nicht jungbelgisch waren seine kunstgewerblichen Entwürfe, und seine Bilder, diese Wikingerdrachen und übers Meer hinstreichenden Vogelflüge, zeigten wie stark die große Natur des Nordens in ihm nachwirkte. Jenseits aller Mode war, was Leistikow Kunstgewerbliches schuf. Hier lernte er Farbe und Form vereinfachen, hier fand er den schlichten und überlegenen Stil, den wir in seiner reifen Kunst bewundern.

War Leistikow eine einsame, weltabgewandte Natur, den ein schleichendes körperliches Leiden nie das volle Glück genießen ließ, so war Josef Olbrich ein Organisator von Geblüt, gesund bis zum Übermut, einer der sich wohl fühlte, wenn das Leben ihn mit seinem ganzen Lärm umbrandete. Eine Hoffnung ist in ihm erloschen. Die Vollendung des ersten Monumentalbaus, den er auszuführen hatte (ein Düsseldorfer Warenhaus), sollte er nicht mehr erleben. Im Jahre 1898 wurde man zum erstenmal auf ihn aufmerksam. Er hatte das Haus der Wiener Sezession errichtet. Ein Bauwerk, das verblüffen sollte und das dies redlich tat. Aber nicht aus kalter Berechnung heraus gab Olbrich das Absonderliche, sondern aus dem Übermut der Jugend, der seine helle Freude darin findet, das gesamte Philisterium in seinen Satzungen zu ärgern; auf gut deutsch: zu rempeln. Bekannt ist, wie der Großherzog Ernst Ludwig von Hessen ihn dann nach Darmstadt berief und wie er 1901 die erste Darmstädter Ausstellung organisierte. Auch sie war ein Werk eigensinniger, aber sonniger, niemals verbissener Jugend. Des Unausgeglichenen blieb in Olbrichs kapriziöser Kunst viel, sehr viel. Es ist ihm nicht vergönnt gewesen, sein Lebenswerk zu steigern, es zu monumentalisieren, indem er eine strenge Zuchtwahl hielt in der Fülle der ihm unablässig zuströmenden Einfälle. Als Organisator aber hat er eine außerordentliche Gewalt gehabt über das jungdeutsche Kunstgewerbe. Und wenn gesagt werden kann, daß unser Kunstgewerbe heute kraft seiner Organisation dem Kunstgewerbe aller anderen Länder überlegen ist, so wird auch gesagt werden können, daß dieser Sieg nicht zum Letzten dem Imponderabile der Olbrichschen Persönlichkeit zu danken ist.

Ankäufe der Galerien.

Barmen, Ruhmeshalle (Kunstverein).

Gemälde:

Fritz Erler: Mädchen in Weiß. — Ludwig Neuhoff: Letzter Sonnenstrahl. — Rudolf Schramm-Zittau: Pfauen im Schnee. — Charles Schuch: Stilleben (Äpfel und Trauben). — Hans Thoma: Wiese mit Pappeln. — Fritz von Uhde: Plauderei. — Oskar Zwintscher: Melodie.

Bronzen:

Max Klinger: Salome. — Die Badende.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Italienische Malerei: Ugolino da Siena. 2 Predellenbilder vom Hochaltar in S. Croce zu Florenz. — Andrea di Giusto: Predellenbild. — Francesco di Giorgio: „Heilung der Cabita durch Petrus und Johannes". — Pesellino: Christus am Kreuz. — Jacopo Tintoretto: Brustbild eines älteren Herrn. — Salvator Rosa: Landschaft. — Tiepolo: Rinaldo und Floreida. — Deutsche Malerei: Konrad Witz: Kreuzigung. — Niederländische Malerei: Petrus Cristus: Altarflügel. — Roger van der Weiden: Weibliches Bildnis. — Hieronymus Bosch: Johannes auf Patmos. — Jan van Scorel: Stifterporträt. — Antwerpener Meister von 1518: Christi Abschied von seiner Mutter. — Rembrandt: Christus und die Samariterin am Brunnen. — Männlicher Studienkopf. — Jacob Ruisdael: Die Windmühle am Wasser. — Aart van der Neer: Winterszene. — Philips Wouwerman: Holzsteg über dem gefrorenen Bach. — Jan Fyt: Tote Vögel neben einer Melone. — Gonzales Cocx: Familie auf der Veranda. — Paulus Potter: Rinder auf der Weide. — Slingeland: Fischender Bauernjunge. — Englische Schule: Sir Henry Raeburn: Bildnis des Sir James Montgomery. — Johann Zoffany: Porträt eines älteren Herrn. — Deutsche Plastik: Bayerische Schule, 16. Jahrhundert: Georg und Petrus. Statuen, Holz. Der Liebesbrunnen. Relief. Lindenholz. Schwäbischer Altar v. J. 1512. — Tiroler Altar um 1500. — Elsässisch Anfang des 16. Jahrhunderts: Christus am Ölberg. — Johannes schlafend in Landschaft. — Friedrich Hagenauer: Bildnis des Bischofs Philipp von Freising. Relief, Holz. — Mittelrheinisch, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts: Madonna auf Mondsichel. Ton. — Französische Plastik: Südfranzösisch, zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts: Thronende Madonna mit dem Kinde. — Nordfranzösisch um 1260: Engel. — Statue. Holz. — Italienische Plastik: Francesco da Sant' Agata: Klagender Jüngling. Bronzestatuette. — Italienisch, 16. Jahrhundert: Flötenspielerin. — Bronzestatuette.

Berlin, Königliche Nationalgalerie.

Gemälde.

H. Schilbach: Wetterhorn. — H. v. Marées: Studienkopf. — F. v. Lenbach: Doppelbildnis Schwinds und Sempers. — W. v. Diez: St. Georg. — L. v. Pettenkofen: Sumpf. — Ch. Groß: Damenbildnis. — Ch. Schuch: Häuser am Fluß, Stilleben (Käseglocke, Rebhühner), Stilleben (franz. Spargel). — M. v. Schwind: Der Türmer. — A. v. Menzel: Herr im Kupee (Pastell), Dame im Kupee (Pastell), Mönch im Klostergarten, Guasch. — F. Boehle: Männliches Bildnis. — F. Eybl: Junges Mädchen. — L. Willroider: Weidende Ziegen. — K. Seibels: Schäfer mit Schafen. — K. Saltzmann: Ich hatt' einen Kameraden. — M. Clarenbach: Abendstern. — Ad. Hengeler: Landschaft. — K. Bennewitz v. Loefen jr.: Bildnis meines Vaters. — Ed. v. Gebhardt: Bildnis des Bürgermeisters Wortmann. — K. Spitzweg: Der arme Poet, Drachensteigen. — M. v. Schwind: Aschenbrödel. — E. Zimmermann: Männliches Bildnis. — A. Spring: Zimmer mit großem Tisch. — L. Eibl: Alte Frau. — H. Weber: Reiherstilleben. — A. v. Keller: Männliches Bildnis, Der Porträtmaler. — B. Pigelhein, Männliches Bildnis. — A. Graff: Bildnis M. E. Blochs. — W. T. Dannat: Bildnis der Herzogin Paul zu

Mecklenburg. — J. Chr. Reinhart: Acht römische Landschaften. — R. Lepsius: Bildnis des Wirkl. Geh. Rats Dr. Curtius.

Bildwerke:

G. Kolbe: Krieger mit Genius (Bronze). — A. Gaul: Ruhende Schafe (Kalkstein). — E. Freese: Porträtbüste des Wirkl. Geh. Rats Prof. Dr. Hinzpeter (Marmor). — Chr. D. Rauch: Jungfrau Lorenzen von Tangermünde (Bronze). — Aug. Hudler: Träumer (Bronze). — M. O. Müller: Angorakatze (Granit). — F. Schaper: Liegendes Mädchen (Marmor). — M. G. Klauer: Goethe-Büste (Terrakotta).

Handzeichnungen:

Ed. Hildebrandt: Schottischer Hafen. — E. Neureuther: Hermann und Dorothea. — Ad. Schrödter: 13 Blatt kolorierte Zeichnungen. — Fr. Krüger: Königin Elisabeth, Baron v. Clodt. — R. Alt: Zwei Frauen. — P. v. Cornelius: Glaubensschild. — H. Naeke: 4 Blatt figürliche Zeichnungen. — Eine Sammlung von 30 Blättern von F. Dreber, K. Fohr, H. Gärtner, Fr. Horny, J. A. Carstens, J. A. Koch, P. Janßen, H. Naeke, F. v. Olivier, J. C. Reinhardt, K. v. Rumohr, J. Schnorr v. Carolsfeld und B. Genelli. — W. Feldmann: Kreuztragung, Abendmahl, Entwürfe für die Pauluskirche in Halle a. S. — O. v. Kameke: 5 Blatt Landschaftsstudien (Blei). — E. v. Haug: Sekundant. — J. Bergmann: Der alte Schäfer. — W. Hambüchen: Nach Sonnenuntergang. — Ad. v. Menzel: Kircheninneres. — A. Kampf: Bildnis des Wirkl. Geh. Rats Dr. Hinzpeter. — 96 Blatt in verschiedenen Techniken von M. Niederé, H. v. Marées, M. v. Schwind, W. v. Kaulbach, F. v. Rayski und W. v. Diez.

Bremen, Kunsthalle.

Gemälde:

Jan Toorop: Kartoffelernte. — Hugo von Habermann: Stilleben. — Paula Modersohn-Becker: Silleben. — Max Liebermann: Kuhhirtin. — Charles Schuch: Stilleben. — Albert Lang: Stilleben. — Wilhelm Trübner: Wendeltreppe i. Heidelberger Schloß. Damenbildnis. — Hans Schroeder: Winterlandschaft. — Hans Thoma: Schwarzwaldlandschaft. — Leopold v. Kalckreuth: Sommer. — Karl Hofer: Zwei Frauen. — Hans Frederick Gude: Norwegische Küste. — Karl Rottmann: Italienische Landschaft.

Skulpturen:

Hugo Lederer: Max Jordan (Plakette). — Alexandre Charpentier: Zwei Plaketten. — Herm. Lang: Plakette auf Adolph Bayersdorfer. — August Kraus: Römischer Hirte. — Theodor Georgii: Rehbock. — Heinrich Wilkens: Plakette. — Georg Kolbe: Junges Weib, Schreitender Jüngling. — Adolf Hildebrandt: Bildnismedaillon des Herrn Franz Schütte (Originalgipsmodell). — Paul Gauguin: Weibliche Maske.

Crefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum.

E. von Gebhardt, Mädchen aus dem Volke, Ölgemälde v. J. 1861. — Graf L. von Kalckreuth, Porträt des Kommerzienrats A. Oetker, Vorsitzender des Crefelder Museumsvereins, Ölgemälde. — L. Dill, Birken im Moor (Geschenk), Temperagemälde.

Ein Louis-XVI-Getäfel mit vergoldeten Trophäen in hohem Relief auf grünem Grund.

Dresden, Königliche Gemäldegalerie.

A. Bilder älterer Meister: Hendrik Gerritsz Pot: Beim Kartenspiel. (Aus Staatsmitteln gekauft.) — B. Bilder neuerer deutscher Meister: I. Aus Staatsmitteln gekauft. Ferd. von Rayski: Bildnis eines stehenden vornehmen Herrn. — II. Als Geschenke oder Vermächtnisse. Leon Pohle: Bildnis des Herrn Ed. Cichorius. — Jos. Kriehuber: Bildnis der Schauspielerin Sabie Rettich. — A. L. Richter: Böhmische Landschaft. — Joh. K. Rösler: Bildnis des Geh. Finanzrats von Nostitz. — III. Aus den Zinsen der Pröll-Keuer-Stiftung durch den akademischen Rat. Max Klinger: Die Quelle. — Graf Kalckreuth: Frau Gräfin in der Tür. — Eug. Bracht: Winterabend. — Leo Putz: Weibliches Bildnis. — Em. Hegenbarth: Pferde mit Knecht. — Max Slevogt: Der Ritter und die Frauen. — Rob. Stoll: Quartett. — F. A. Fischer-Gurig: Aus Emden. — A. Wilckens: Trauer. — Franz Stuck: Zweikampf.

Düsseldorf, Städtische Kunsthalle.

Ankauf: 1. Bildnis Prof. Dir. Peter Janßen von Ludw. Keller — An Stiftungen für die städt. Galerie: 1. Mondschein (Hochwasser bei Düsseldorf) von A. Achenbach. Geschenk des Herrn Herm. Krüger. — 2. Kronprinzessin Caecilie von Casp. Ritter. Geschenk von Ed. Schulte.

Frankfurt, Städel'sches Kunst-Institut.

1. Für das Institut: P. P. Rubens: Porträt eines alten Mannes. Aus der Sammlung Rudolf Kann. — G. Courbet: Die Welle. Aus der Smlg. van Eghen-Amsterdam. — Vincent van Gogh: le chaumière. — Wilhelm Busch: Mädchen mit Kind. — 2. Für die neue städtische

Galerie: Kollektionen von Gemälden Frankfurter Meister des 19. Jahrhunderts: Victor Müller, Otto Scholderer, Anton Burger, Hans Thoma, Wilh. Trübner, Fritz Böhle. — 3. Für die neue städtische Skulpturensammlung: Sammlung Furtwängler (antike Kleinkunst), ferner: deutsche, niederländische, französische, italienische Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance.

Hannover, Kestner-Museum.

Ankäufe: Gemälde von Fritz von Uhde-München: Die Predigt Christi. — Italienische Bank, 16. Jahrh. — Größere Anzahl von Gold- und Silbergeräten. Fürstenberger Porzellan, Delfter Fayencen usw.

Köln, Museum Wallraf-Richartz.

Altchristliches Glas mit Prophetendarstellung (Ausgrabung in Köln). Moderne Skulpturen: Schreiner, Büste Aldenhoven. Gemälde: Landschaften von in Köln geborener Künstler.

Leipzig, Museum der bildenden Künste.

E. Harburger: Bei der Gemüsehändlerin. — W. Leistikow: Im Park von Friedrichsruh. — Ludwig Dill: Weiden im Moor. — Hans Krell (16. Jahrhundert): Bildnis einer fürstlichen Dame. — Walter Georgi: Bäuerin in Dachauer Tracht. — Fritz Erler: Sonnwendfeier. — Paul Hoecker: Junge Briefschreiberin. — Ludwig von Hofmann: Adam und Eva. — Max Thedy: Interieurstudie. — Zu diesen Gemälden kommen noch vier Gemälde alter Meister: Zwei von Ludolf Backhuysen, ein weibliches Bildnis von einem fränkischen Meister um 1510 und ein Ecce homo von Ercole di Maria, einem Schüler Guido Renis, diese vier als Vermächtnis des Herrn Stadtrat Alphons Dürr, sowie die Marmorstatue eines Mädchens von Arthur Volkmann, diese als ein Geschenk Leipziger Kunstfreunde.

Magdeburg, Kaiser-Friedrich-Museum.

Auguste Rodin: Das Haupt Johannes des Täufers (Marmorwerk). — Max Liebermann: Die Judengasse in Amsterdam (Ölgemälde). — Hans Thoma: Die Quelle (Triptychon). — Zahlreiche Aquarelle und Handzeichnungen von Ludwig Richter, Bonaventura Genelli, Alfred Rethel und Jul. Schnorr von Carolsfeld.

Mannheim, Städtische Kunstsammlung.

Gemälde:

John Lavery: Hängematte. — Rudolf Hellwag: Morgen auf der Themse. —

Skulpturen:

Cipri Adolf Bermann: Lehnbachbüste. — Jules Lagac: Mutter und Kind.

München, kgl. neue Pinakothek.

Geschenke: Legat des verstorbenen k. Kämmerers Frhr. Max von Mettingh. Bilder von Joh. Jac. Dorner, Karl v. Enhuber, Lichtenheld, Schelver, Vermeersch, Wagenbauer. — Geschenk des Frl. Krigar-Menzel: 14 Stück teils Bilder teils Studien von Ad. von Menzel. — Von der Schwester der verstorbenen Künstlerin Margarete von Kurowski ein Bild derselben: Mädchen in einer Laube am Teetisch. — Schenkung des Reichsrats, Ernst Graf von Moy: 6 Ölgemälde von Wilh. Busch. — Ankäufe vom k. bayr. Staate: Alb. v. Keller: Zur Audienz, Faustina im Junotempel, Gartenbank aus einer römischen Villa, zwei Damen beim Tee. — Karl Spitzweg: Das Irrlicht, Der Schreiber, Mönch mit Katze, Der Rabe, Ammersee, Naturstudie. — Fritz v. Uhde: La Chanteuse. — Ankäufe aus der Diez-Schule-Ausstellung, München: Julius Adam: Männl. Brustbild. — Max Coreggio: Der Aas-Rabe. — Frank Duveneck: Männl. Bildnis. — Ad. Echtler: Studie aus der Bretagne. — Max Grönwold: Interieur. — Herm. Hartwig: Oliven-Studie. — Wilh. Herter: Mädchen-Porträts. — Ludw. Herterich: Johanna von Stegen. — Paul Höcker: Batterie an Bord. — Gotth. Kühl: Hof in Lüneburg. — Lud. Loefftz: Tannenwald. — Karl Mayr-Graz: Alte Frau. — Karl Schultheiß: Mädchenkopf. — Emil Squindo: Kuh im Stall. — Heinz Weber: Auerhahn. — Ernst Zimmermann: Alte Bauernfrau. — Jos. Weiser: Alter Mann.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Bauteile:

Gehäuse für den Ölberg an der Sankt Lorenzkirche zu Nürnberg, Sandstein: um 1500. — Irdener graphitierter Ofen; 18. Jahrhundert aus Steinach bei Dach (Fürth).

Gemälde:

8 Gemälde, auf Holz, Flügel eines Altars mit Darstellung aus der Legende eines unbekannten Heiligen; Regensburger Schule um 1530.

Figürliche Plastik:

Bemaltes Holzrelief, Dornenkrönung Christi, Münchner Schule, um 1500. — Büste der Maria mit dem Kind, Holzskulptur von Tilmann Riemenschneider. — Flügelaltar mit Schnitzereien und Gemälden: Bayerisch um 1530. Hl. Johann Baptista und hl. Andreas, lebens-

große Holzfiguren, fränkisch, aus Höchstedt a. d. Aisch; Ende des 15. Jahrhunderts. — Relief in Kehlheimer Stein, Kreuzschleppung; Anfang des 16. Jahrhunderts. Augsburger Arbeit. — Kruzifix, in Holz geschnitzt, lebensgroß, angebl. Arbeit von Wagner-Würzburg.

Medaillen:

Silbermed. auf Ferdinand I. 1534 (von Hieronymes Magdeburger). — Desgl. auf Herzog Anton I. von Lothringen und Renata v. Bourbon o. J. — Bleimed. auf Wilhelm III. Graf v. Hohenstein, Bischof von Straßburg. — Desgl. auf Johann Ulstat auf Nürnberg.

Gewebe:

Kasel mit Seitenteilen aus italienischem doppeltgeschorenem Goldsammetbrokat. 15.—16. Jahrhundert. — Aus der Sammlung Spengel München (Auktion 11—13/VI. 07) wurden 33 Nummern erworben. — Porträt eines Kirchenfürsten, Bildweberei aus der Manufaktur Poppelsdorf bei Bonn; 18. Jahrhundert.

Kirchliche Geräte:

Bischofsmitra mit Goldstickerei, um 1700. — Prozessionsstange, reich geschnitzt, 18. Jahrhundert aus dem Kapuzinerkloster Lienz im Pustertal.

Waffen:

Eiserne Kanone. 15. Jahrhundert. — Patronentasche mit Pulverhorn zum Anhängen am Gürtel. Anf. des 17. Jahrhunderts.

Bucheinbände.

Bucheinband, rot Leder mit Gold, mit Bildnis des Pfalzgrafen Otto Heinrich 1588.

Hausgeräte:

Silberner, teilvergoldeter Weinkrug, Humpen mit getriebenen Darstellungen, Anf. des 18. Jahrhunderts. — 2 Silberschüsseln, getrieben von Philipp Stenglin, Augsburg 18. Jahrh. — Prunkschreibschrank, wahrscheinlich für Kurfürst Max Emanuel gearbeitet. Anf. des 18. Jahrh. bayerische Arbeit. — Meißener Bisquitgruppe, Nachbildung des Grabmals des Dichters Gellert, Ende des 18. Jahrh. — Leuchter Porzellan, bemalt, Rudolstädter Fabrikat, 18. Jahrh. — Große, weiße Porzellanvase mit Deckel, Berliner Manufaktur, um 1800.

Tracht und Schmuck:

Romanische Zierscheibe, Kupfer mit teilweiser Vergoldung.

Bäuerliche Altertümer:

Tiroler Bauernschmuck (mittelalterliche Type) 17. Jahrhundert.

Stuttgart, K. Württ. Kunstsammlungen des Staates.

Schmid-Reute: Ruhende Flüchtlinge. — Hodler: Selbstporträt. — Serusier: Die Felsen von Grelport. — W. Trübner: Bepacktes Kürassierpferd. — Leo Samberger: Selbstporträt. — Peter Quast: Bäckerstube.

Vom Galerieverein gekauft: Godler: Genfer See.

Geschenkt vom Künstler V. Bauer, Frühmorgens. — Gesch. von Direktor Schrader, H. Pleuer: Bahnhof. — Gesch. von Professor Mouch H. v. Hayck: Dämmrige Sonne.

Wichtigste Erwerbung des Kupferstichkabinetts:

Rembrandt: D. h. Franziskus.

Wien, Gemäldegalerie.

Gemälde:

Gabriel Metsu: Christus als Gärtner und Magdalena. — Hans von Kulmbach: Mariä Verkündigung. — Gillis d'Hondecoeter: Gebirgslandschaft. — Ant. Palamedesz: Gesellschaftszene. — Schule des L. Cranach: Martin Luther. — Bueckelaer Joachim: Kücheninterieur. — Gillis von Tilborch: Bauernstube. — Karl Tribler: Bildnis des Dr. Ruß. — Georg Raab: Selbstbildnis. — Franz Eybl: Hofschauspielerin Wildauer als „Nandl". — Anton Schrödl: Gäßchen in Hallstadt. — Friedrich Amerling: Bildnis. — A. R. Hein: Atelierszene. — Michael Neder: Zwei Grinzinger Weinhauer. — Ferdinand Bello: Eine Wahnsinnige. — Franz Ruß: Das Fest S. Maria in Venedig. — Hermann Giesel: In Gedanken. — Emil Strecker: Der Halter kommt. — Anton Hansch: Gebirgslandschaft. — Siegmund Ajdukiewicz: Die Legende des heiligen Wolfgang (Triptychon). — Leopold Herowitz: Kaiser Franz Josef. — Ludwig Passini: Josef II. zu Pferd. — L. Pollak: Judith. — Aug. von Pettenkofen: Madonna. — Edmund Mahlknecht: Stier im Stall. — Gustav Gaul: Selbstbildnis. — Anselm Feuerbach: Selbstbildnis. — Heinrich Füger: Gemahlin des Künstlers. — Eugen Jettel: Moorlandschaft.

Handzeichnungen und Aquarelle:

Joseph Ritter von Führich: Entdeckung des Gnadenbildes zu Lavant. — Peter Fendi: Vor dem Verfatzamt. — Lad. E. Petrovits: Herbstmotiv. — Wenzel Krauß: Hebe.

JAHRBUCH
DER
BILDENDEN KUNST
1909/10

:: HERAUSGEGEBEN VON ::
WILLY PASTOR

ACHTER JAHRGANG

VERLAG FISCHER & FRANKE G. M. B. H.
BERLIN W. 1909

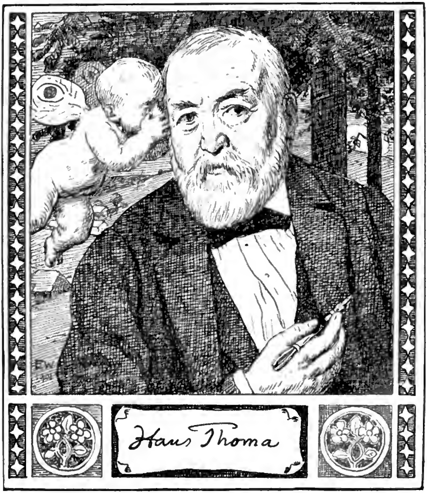
Gedruckt in der Buch- und Kunstdruckerei
:: von Emil Herrmann senior in Leipzig ::

VERZEICHNIS DES INHALTS

VERZEICHNIS DER KUNST- U. BILDERBEIGABEN



Die Madonna mit der Wickenblüte.
(Siehe den Aufsatz „Meister Wilhelm von Herle“.)



ERNST WÜRTENBERGER, Bildnis Hans Thomas.

DIE GROSSEN AUSSTELLUNGEN DES JAHRES

DIE BERLINER „GROSSE“ UND SEZESSION

Ein Wort zuvor. Das „Jahrbuch“ wird von nun an das Kapitel „Städteschau“ in der bisherigen Form nicht mehr führen. Der Wunsch, eine möglichst vollständige Kunstchronik des Jahres dadurch zu gewinnen, daß man Berichte zusammenstellte aus möglichst vielen großen Städten, hat sich als undurchführbar erwiesen. Es waren bei diesem System Wiederholungen unvermeidlich, und ebenso verwirrende Widersprüche, da selbstverständlich jedem Mitarbeiter das freie Wort gewährt bleiben mußte. So kam es, daß oft grundverschiedene Urteile über dieselbe Sache hart beieinander standen. Alles das hat sich noch verschlimmert, seit die Wanderausstellungen mehr und mehr beliebt wurden. Aus diesen Erwägungen heraus haben wir uns entschlossen, nur noch „die großen Ausstellungen des Jahres“ zu berücksichtigen. Wir werden uns hier natürlich nicht auf einzelne große Städte beschränken, sondern, unabhängig von aller Bevölkerungsstatistik, die Stätten wählen, an denen eben Wesentliches und Neues zur Ausstellung kam. Die angedeuteten Mängel sind damit behoben, und wir gewinnen Raum für andere Beiträge.

* * *

Wieder einmal haben „die Große“ und die Sezession sich gegenübergestanden. Bei den ersten Waffengängen sah es übel um die Große aus. Sie mußte Rücksichten nehmen nach allen Seiten, die Jugend wollte wenig von ihr wissen, und das Uferlose ihres bunten Kunstjahrmarktes brachte das Urteil zur Verzweiflung. Demgegenüber standen die vielen positiven Werte der Sezession in ihren ersten Jahren. Nicht Rang oder Alter entschieden, sondern die wirkliche Leistung. In kleinen, behaglichen Räumen, die nicht entfernt an die Moabiter Speicher erinnerten, wurde das Wertvollste zu bester Wirkung gebracht. Es war nur natürlich, daß die kleine Truppe aus der Kantstraße fast mühelos über die schlecht organisierten Massen aus Moabit zu siegen vermochte.

Inzwischen hat sich mancherlei geändert. Die Behauptung, daß sezessionistische Bewegungen nur so lange stark sein könnten, als sie noch halb im Werden seien, sollte sich in Berlin nur zu sehr bewähren. Eine bestimmte, scharf charakterisierbare Art der Malerei (es war dieselbe, für die der Kunstsalon Cassirer jederzeit Raum hatte) gelangte zur Herrschaft und wußte diese Herrschaft auch zu nutzen. Die wirklich freie Jugend, die ihre eigenen Wege ging, wagte sich immer seltener

in den „exklusiven" Kreis, der sie so oft zurückwies. Eine ganze Gruppe bewährter Künstler sah sich aus solchen Gründen veranlaßt zu einer Sezession aus der Sezession, die sie wieder zurückführte in den „Glas-Eisen-Kasten" von Moabit.

Dort hatte man bereits aus seinen Niederlagen gelernt. Man war wählerischer geworden in der Aufnahme, einen Versuch um den andern wagte man, die starren Allerweltsräume durch Einbauten, tiefer gespannte Decken, Farbenwirkungen usw. persönlicher zu halten und den Kunstwerken anzupassen. So gestaltete sich denn die Lage immer günstiger für Moabit.

Wir wollen sehen, wie die Dinge hüben und drüben sich verhalten nach den großen Ausstellungen des Sommers 1909.

Zweimal bereits hat die Sezession uns überrascht durch Sonderausstellungen im letzten Saal des linken Flügels. Das erstemal war der Saal für Leibl und dann für den alten Krüger freigehalten. Inmitten der Sezession mit ihrer wilden Farbenbrandung sahen die Werke einer ruhig sicheren, gelassenen Kunst mehr als seltsam aus. Wie riesige Gegenbeispiele nahmen sie sich aus, die den Jungen und Jüngsten der Sezession zeigen sollten, was Malerei heißt. Nicht viel anders war es diesmal. Leistikow, der den Saal behauptete, war zwar bis zum tragischen Schluß seines Lebens Sezessionist, aber wie einsam er in seiner lauten Umgebung war, zeigte sich auch hier. Inmitten all des wirren Farbenlärms lag dieser Saal wie eine stille Insel. Das Auge erging sich in den weiten Wäldern Leistikows, auf denen es ruht wie Dämmerung und Erinnern, sah über die friedlichen Seen, in denen die steigende Nacht sich spiegelt. Dieser Mann hat die norddeutsche Landschaft für die Kunst erlöst aus ihrem dumpfen Aschenbrödelsein. Er kannte die Zauberformel der Großen, denen die Kunst nur ein Mittel ist und niemals eitler Selbstzweck.

Hätte die Sezession diesen Geist gefeiert als die Macht, die ihre Körperschaft beseelen sollte fortan, so hätte sie mehr geboten als eine ergreifende Gedächtnisausstellung, die beim Schluß ihrer Ausstellung für die meisten schon vergessen war. Aber wie es ihr wirklich ums Herz war, das verkündete sie recht unzweideutig schon im Vorwort ihres Katalogs. „Dem Vorstande ist es gelungen, eines der interessantesten und schönsten Werke Cézannes auszustellen. C é z a n n e i s t d e r V a t e r d e r n e u e s t e n m o d e r n e n B e w e g u n g i n d e r M a l e r e i." Die Riesenleinwand, um die es sich handelt, hieß „Badende". Ein ungeheures lateinisches A mit abwärts geknicktem Querbalken (von der Art, wie man es in frühmittelalterlichen Inschriften findet) bildete das Grund-

motiv der Raumeinteilung. Die beiden Schenkel des A gewann Cézanne durch zwei sich tief voreinander verbeugende Baumreihen. Kein Sturm und keine Gärtnerkunst konnte diese drollige Allee geschaffen haben. Nur die souveräne Überlegenheit Cézannes, der eben den spitzen Winkel seines A haben mußte. Und nicht minder herrisch waren die beiden Dreiecke hergestellt, die der geknickte Querbalken in das große Dreieck einzeichnete: ein Rudel badender und badebedürftiger nackter Weiber war in die kleinen Räume hineingepfercht. Und mit welchen einfachen Mitteln waren die beiden Weiberpyramiden zusammenkomponiert! Wie man einen Bleistift zuspitzt, so war hier ein Stück Stirne, dort ein Stück Hinterkopf einfach abgeschnitten. Die Knochen schienen sorgfältig herauspräpariert, so daß die Weiber zu kneten und zu modellieren waren wie weiche Wurstmassen. Und es tat nichts, wenn bei diesem Kneten gelegentlich alle Materie aus einer Kopfpartie herausgequetscht war: in die Schenkelpartie quoll sie dafür um so reichlicher, und die Raumfüllung stimmte durchaus.

Nun, es ist dem Vorstand der Sezession nicht gelungen, das lächelnde oder auch lachende Publikum von der „geschlossenen Formensprache" und den „starken Farben" Cézannes zu überzeugen. Leider aber hat sie dafür in ihrer Auswahl um so nachdrücklicher bewiesen, daß Cézanne ihr in der Tat der „Vater der neuesten modernen Bewegung in der Malerei" bedeutet. Was marschierte da nicht alles auf von jungen Franzosen und jungen Deutschen! Le Beau, Vuillard, Frieß, Maurer, Verhoeven, Vlaminck, Weiß, Dietze, Pechstein usw. usw. Mit allen Mitteln hat man am Kurfürstendamm (und in der Viktoriastraße) seit Jahren daran gearbeitet, die Jugend zu Gauguin, van Gogh und Cézanne zu erziehen. Nun hat sie ihren Willen. Ein Pechstein bringt wahrhaftig das Kunststück fertig, selbst den wilden van Gogh gesund zu malen. Aber der Erfolg? Die behagliche Heiterkeit aller noch Unverbildeten vor den „Badenden" Cézannes gibt die Antwort. Deutschland ist eben nicht so leicht zu überreden wie der Berliner Westen mit seinen Emporkömmlingen.

Sogar im Gebiete der Skulptur, die bisher noch leidlich in Form gehalten war, machen die Verbildungsversuche der Viktoriastraße, der Hochburg Cassirers, sich bemerkbar. Nach einem mißlungenen Versuch, Minne zum großen Mann zu machen, scheint nunmehr die müde Häßlichkeit der Maillolschen „Kunst" die Parole. Sie triumphiert in den gipsig hinskizzierten halbreifen Gestalten eines Albicker, in den breit verzerrten Skulpturen Barlachs, in den Bronzen Oßwalds, in Gerstel, Schmidt, ja auch Kolbe. Man denke sich alle diese knochen-

weichen, zum Erbarmen glücklosen Akte in eine Reihe gestellt — es ist wirklich unmöglich! Mit einem Maillol als Führer ist in der deutschen Kunst ebensowenig anzufangen wie mit miserablen Skizzen Cézannes von Überlebensgröße.

Wollte die Sezession aufmerksam hinhören auf den stillen Protest des Leibl-Krüger-Leistikow-Saales, auf die vollendete Kunst des Stockholmer Josephson oder die Bildnerei Klimschs und alles andere nur nebenher registrieren, so fände sie ihre Macht wohl wieder. Besteht sie hingegen auf Cézanne und Maillol mit allen Folgerungen, so richtet sie sich selbst.

In Moabit versteht man sich besser auf die Forderung der Stunde und wird ihr mehr und mehr gerecht trotz aller Widerstände.

Das erste Wort gebührt hier dem Maler Hans Looschen, dem diesmal die verzweifelt schwere Aufgabe zugefallen war, den riesigen Kunstspeicher aus Glas und Eisen in einen würdigen Ausstellungsraum zu verwandeln. Er hat es zunächst verstanden, drei weiteren Riesenhallen an der Stirn- und Rückseite des Baues architektonische Verhältnisse zu geben. Die beiden scheunenartigen Räume rechts und links vom Kuppelsaal bekamen eine Dreiteilung (das Mittelteil wurde auf beiden Seiten um einige Treppenstufen erhöht). Der große Bildhauersaal im Hintergrund gewann eine lebhaftere Gliederung durch Nischen und eine Kolonnade. Einige direkt wohnlich eingerichtete Ausstellungsräume boten Ruhepunkte im Labyrinth der 55 Säle usf.

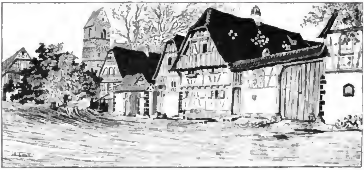
Wichtiger ist es, daß man ausstellungstechnisch in Moabit sehr viel gelernt hat. Mit dem alten Trödelsystem, die Bilder wahllos neben- und übereinanderzuhängen, daß so eine Wand schier aussah wie die Seite eines Briefmarkenalbums, war ja schon früher aufgeräumt worden. Jetzt ist es gar gelungen, die verworrenste Moabiter Abteilung, die der Illustrationen, durch streng disponierende Rahmen übersichtlich zu halten. Andere Säle bekamen mehr Einheit dadurch, daß man maltechnisch verwandte Bilder zusammenbrachte. Es sei besonders erinnert an den linken Ecksaal der Frontseite, wo allerlei Sonnenmaler sich getroffen hatten zu einem stillen Wettbewerb.

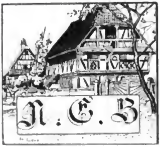
Der künstlerische Gesamteindruck der Ausstellung war: es sind nicht eigentlich Gipfelleistungen, die ihren Charakter bestimmen, sondern der Durchschnitt, das sog. Niveau; ein Niveau aber, das sich auf einer sehr achtbaren, ja bedeutenden Höhe hält.

Seit jeher war man gespannt auf die Sammelausstellungen, die den Maßstab abgaben für alles andere. Zwei Gruppen dieser Kollektionen traten beherrschend hervor. Die erste zeigte die Dresdner Maler Oskar



HANS THOMA, Weihnachten. (Triptychon aus Thomas großem Christuszyklus.)









H. LOUX, Zeichnungen für die „Neuen Elsässer Bilderbogen".

Zwintscher und Hans Unger, die zweite die Niederdeutschen Engel, Dettmann und Vinnen. Unter den „Malern des Seins", den eigentlich deutschen Malern, die mit ruhig festem Blick die Dinge beobachten und wiedergeben, ist Zwintscher von den Jüngeren unstreitig der bedeutendste. Seine diesjährige Sammlung hat manchen, der seine stille und selbstverständliche Art nicht begreifen konnte, als er vor zehn Jahren hier zum ersten Male auftrat, zu einer Revision seines Urteils veranlaßt. Hans Unger machte immerhin neben Zwintscher eine gute Figur. Wünschenswert wäre es allerdings gewesen, daß man die ganze Entwicklung Ungers berücksichtigt hätte, statt sich einzuschränken auf seine letzten Jahre. Die Bemühung um bestimmte malerische Probleme, die Unger jetzt beschäftigen, hatte zur Folge eine gewisse Eintönigkeit, die ganz gewiß vermieden worden wäre, hätte man das Gesamtwerk berücksichtigt.

Ein besonderes Wort verdienen die Niederdeutschen, besonders Ludwig Dettmann und O. H. Engel. Friesland ist ihre Domäne. Ein Gebiet also aus dem, mit Goethe zu reden, „bilderlosen Teile Deutschlands". Wie viel gesundester Farbensinn indessen in den Niederdeutschen steckt, wie voll der buntesten Bilder auch dieser Teil unserer Heimat ist, das wurde man seit Jahren staunend gewahr aus den Gemälden Dettmans und Engels. Sie wurden nicht müde, von den mit entzückender Volkskunst angefüllten Bauernstuben Frieslands zu erzählen, von den abwechslungsvollen Bildern ihrer Dörfer, den bunten Trachten und dem kunstgewerblich so fesselnden Schmuck der Menschen dort. Beide Künstler haben durch ihre aufrichtige, so ganz und gar nicht angekränkelte Friesenmalerei das Ihre dazu beigetragen, daß wir heute endlich herausgekommen sind aus der allgemeinen Farbenbleichsucht, deren Blasiertheit lange Jahre allein als künstlerisch vornehm galt.

Die Worpsweder, die in diesem Jahr den Tod eines ihrer Besten, des schlicht poetischen und stimmungsvollen Fritz Overbeck, beklagen, sind auch so ein Beweis, welche Bedeutung gerade Niederdeutschland für die Malerei der Gegenwart besitzt. Mit vollem Recht wurde auch Karl Vinnen, der von Worpswede seinen Ausgang nahm, ein eigener Raum zur Verfügung gestellt. Seine in Farbe und Form gleich großzügige Landschaftskunst hatte es wohl verdient.

Kunstgeographisch (die Geographie ist ja noch immer maßgebend bei der Verteilung auf die einzelnen Säle) stand in erster Linie Berlin, was ja bei einer Berliner Ausstellung auch erklärlich ist. Artur Kampf, Kallmorgen, Skarbina, Stahl, Hans Herrmann (um aufs Geratewohl

nur einige der Besten zu nennen) waren gut vertreten. Unter den einstigen Sezessionisten fielen angenehm auf Looschen, Frenzel und Schlichting. Bei den jungen Landschaftern fesselten wieder stark die um Eugen Bracht her Großgewordenen: Hartig, Wendel, Licht, Langhammer.

Düsseldorf hatte diesmal von seinen beiden großen Sälen den einen gegen zwei kleinere eingetauscht. Größeren Raum als sonst nahm München ein, die Stadt, in der die Kunstvereine so gut gedeihen; in Sammlungen der Künstlergenossenschaft, der Luitpoldgruppe und der Gruppe Bayern war sie reichhaltig vertreten. René Reinickes Sondersammlung, die eine sehr gute malerische Kultur aufwies, muß besonders erwähnt werden. Das stille Karlsruhe bestand mit seinem Künstlerbund wieder in allen Ehren, und in Schönleber, der seinen eigenen Saal hatte, schickte es einen ausgezeichneten Vertreter seiner Art besonders vor die Front.

Das alles hielt sich, wie gesagt, auf einer mehr als achtbaren Höhe. Leider blieb die Skulptur zurück. Und hier werden die künftigen Ausstellungsleiter ganz besonders wählerisch und aufmerksam sein müssen (denn es wird heute in der Bildnerei sehr vieles Tüchtige geboten), wenn ihnen an der weiteren Besserung ihrer Lage gegenüber der Sezession gelegen ist. Willy Pastor.

DIE FRANKFURTER THOMA-AUSSTELLUNG

Eine Thoma-Ausstellung, die Werke aus den Jahren 1857 bis 1908 bringt, bedeutet mehr als nur eine der sonst üblichen Künstler-Kollektivausstellungen. Wenn auch der Hauptteil der Ausstellung aus Privatbesitz stammt, so gibt diese im Frankfurter Kunstverein gebotene Stichprobe aus dem Schaffen des heute zweifellos geschätztesten und volkstümlichsten deutschen Meisters nach einigen Seiten hin wichtige Anhaltspunkte und Anregungen. Thoma, jetzt 70 Jahre alt und 50 volle Jahre schaffender Künstler, mit 114 Ölbildern vertreten, kann als Künstler, losgelöst von aller persönlichen Stellungnahme zu seiner Kunst, einer sozusagen wissenschaftlichen Betrachtung unterzogen werden. Ferner darf auch der Anteil des Volkes, speziell hier des Frankfurter Bürgertums, am Schaffen dieses aus seiner Mitte zum Weltruhm sich bahnbrechenden Künstlers seine Bewertung erfahren.

Kunstfragen sind vor wenigen Jahrzehnten nur mehr Liebhaberfragen gewesen. Heute greift die Kunst durch die Verfeinerung und vielfältige Modifizierung ihrer Ausdrucksmittel auf technische Gebiete, durch ihren Inhalt sowohl in rein persönliche, wie auch allgemein gei-

stige Bezirke hinüber, ja, sie taucht, getragen von den Wellen des Liebhabertums und der wirtschaftlichen Bedeutung produktiven Schaffens, schließlich in die letzten Gründe philosophischer und sozialökonomischer Betrachtung unter. Die Kunst unserer Tage ist nicht arm an Beispielen rein technischer, wie auch rein philosophischer oder sozialökonomischer Gesichtspunkte. An alle diese spezialisierenden Momente denkt man in der Frankfurter Thoma-Ausstellung gar nicht. Man sieht nur einen unerschöpflich scheinenden Reichtum an Ausdrucksweise, Form und Inhalt ausgebreitet, so vielseitig, als ob eines Menschen Kraft nicht dies alles geschaffen haben könnte. Und doch wird alles wieder zusammengehalten durch die so ganz persönliche Art der Sprache, daß jedes Einzelwerk als ein unverkennbar zum Ganzen gehörender Teil sich darbietet. Werke, geschaffen mit einer unglaublichen Schärfe des Auges und einer ebensolchen Sicherheit der Hand, stehen neben solchen von einer wundersamen Verträumtheit und Phantastik — und doch derselben Seele, demselben Arm entsprungen —, eine untrennbare Einheit bildend.

Eine spätere, rein stilkritisch verfahrende Betrachtung wird unschwer entscheiden können: Das ist Thomaisch. Und doch liegt all das nicht so sehr etwa in der Formgebung, oder im Farbenklang, oder im Stofflichen, oder im Technischen, als vielmehr im Zusammenklang dieser Faktoren. Thoma hat immer die Technik, die Farbe, die Form, die er gerade braucht, um bei seinem Werk die beabsichtigte Wirkung zu erreichen. Die verschiedenen Ausdrucksmittel werden in der Hand dieses technischen Meisters die Register, die nach Bedarf gezogen werden, um eine Harmonie herzustellen. Im Harmonischen des Technischen und Inhaltlichen liegt ein Wesentliches der Thomaschen Kunst. Das Fehlen alles Suchens nach Ausdruck und Ausdrucksmitteln — die Freiheit von allen artistischen Velleitäten — gibt diesem vielgestaltigen Werk den Stempel außerordentlicher Klarheit, Gelassenheit, Feierlichkeit, Würde und Größe. Weil Thoma immer genau wußte, was er wollte, konnte er es auch. Sein künstlerisches Wollen und Können befand sich jederzeit im Gleichgewicht.

Aus diesem Grunde ist es verständlich, daß Thoma so rasch sich selbst fand und daß er in den 50 Schaffensjahren immer er selbst war. Das vorkunstschulzeitliche Bildchen „Landschaft mit Hirten" (1857), das im wesentlichen noch ein Reminiszenzwerkchen ist, wird bereits durch die „Sonnige Landschaft" (1861), in dem schon der ganze Thoma steckt, überholt, und in dem „Selbstporträt" (1871) steht der Meister auf einer technisch so freien Höhe, wie selbst die bestaunten Techniker

um 1900 sie nicht hatten. Jene Mythe von der Abstammung Thomascher Kunst aus der Bauernmalerei seiner Heimat und ihrer Zugehörigkeit kann nur von einem mit Thomas Schaffen kaum teilweise bekannt Gewordenen erfunden worden sein. Trübner, bekanntlich eines der hervorragendsten deutschen Malgenies, betont übrigens, daß er die drei größten deutschen Könner zu Lehrern gehabt habe: Feuerbach, Leibl und Thoma.

Ebenso klar und bestimmt, wie das rein Handwerklich-Technische, ist die Raumbildung bei Thoma. Man könnte an der Hekatombe der Frankfurter Werke ohne Schwierigkeit die ganze Begriffswelt der koloristischen und linearen Raumbildungsgesetze dartun. Sogar die aus dem eng — allzu eng — gefaßten Begriff der Raumbildung und Raumeinteilung entstandene malerische „Raumkunst", d. h. die koloristisch und linear dekorative Ausgestaltung der Bildfläche, fehlt in Thomas Frankfurter Werk mit einzelnen Proben nicht, nur daß Thoma dieser malerischen Gestaltungsweise den ihr gebührenden Platz im großen Gesamtorganismus der Kunst zuwies und sie nicht zu einer Kardinalsache der Kunst werden ließ.

Als eine in Thomas künstlerischer Entwicklung nicht so einfache Sache erweist sich der Kolorist. In dem Komplex der aus 50 Schaffensjahren stammenden Werke stehen Stücke von stärkster, scharf ausgesprochener Farbigkeit neben Bildern von feinst ausgeglichenen Tonwerten aus dem gleichen Jahr. Eigenartig bleibt diesen auf so verschiedenen Stimmungsmedien beruhenden Werken ihre eindringliche Stimmungsgewalt. Man dürfte unschwer einzelne Bilder als Symphonien in Blau (Lauterbrunner Tal), in Grün (Träumerei am Schwarzwaldsee, Wiesenbächlein), in Braun (Porträt Steinhausen) etc. bezeichnen, wie man andere Werke als Drei- und Vierklänge in Farben benennen könnte. Die Stilleben sind in dieser Hinsicht besonderer Beachtung wert. Unter den zeitgenössischen Künstlern ist keiner so tief in das Geheimnis der Stimmungsmacht und -fähigkeit eingedrungen wie Thoma.

Alles das aber ohne Prätension und mit einer natürlichen Selbstverständlichkeit, die wir als eine künstlerische Notwendigkeit empfinden. Thomas technische und malerische Qualitäten sind ebenso, wie sein Stoffliches, in den allermodernsten kunstästhetischen Büchern unter Vorbehalten ablehnender Kritik unterzogen worden. Das läßt sich entweder aus dem Unvermögen erklären, Thoma — und damit überhaupt das Wesen süddeutscher Schaffensweise — zu verstehen, oder aus einer Vorliebe für die nur-technische Entwicklung der Malerei. Möglich auch, daß bei solchen Betrachtungen nur die rein artistischen Gesichts-



W. SCHREUER, Reisepause.



GUSTAV SCHONLEBER, Bächlingen.

punkte vorherrschen. Gerade Thoma, der aus einer vielleicht nicht ganz auf der Höhe stehenden künstlerischen Tradition mit erstaunlicher Schnelligkeit und Triebsicherheit zu ganz persönlichem und doch aufs ganze der Kunst gerichtetem, universalem Schaffen herauswuchs, ist ein glänzendes Beispiel höchster Kunstübung und Leistung nach Maßgabe der ihm innewohnenden reichen Kräfte. Dürer, Rubens, Rembrandt sind ähnliche Pfadfinder in älterer Zeit.

Wie hat sich z. B. bei Thoma das Genre — Bauern- und Kindermalerei — zu einer Freiheit und poetischen Gestaltungskraft erhoben, in der das Erdenhafte ausgetilgt und das Ewiggültige herausgeholt ist. Thomas Bauern und Kinder sind die lautern Helden der Erde, groß und bedeutend durch ihr Sein.

Im historischen Gebiete hat sich Thoma nur als religiöser Maler betätigt — im Sinne jener ältern, großen Auffassung, die im biblischen Stoff ein Typisches, menschlich Vollendetes sieht: das Heilige. „Man braucht nichts hinzuzutun, die Stoffe selbst sind groß", hat der Meister einmal gesagt, als die Rede auf die Möglichkeit christlicher Kunst kam. Darin liegt das Bekenntnis, daß unsere Zeit wohl ihr eigenes Verhältnis zu den christlichen Stoffen haben kann. Die Garderobe der Zeit spielt bei solcher Auffassung allerdings keine Rolle.

Goethes lyrische Literatur gab einst der bildenden Kunst direkt und indirekt bedeutsame Anregungen. Ihr Einfluß leitete die Befreiung aus dem Klassizismus und Akademismus ein. Der literarische Einschlag drohte der bildenden Kunst später allerdings gefährlich zu werden. Böcklin und Thoma haben sie dieser Gefahr entrissen; Thoma mit seiner zarteren, innigeren, umfassenderen Empfindung mehr als der heroischere Böcklin. Das „Literarische" bei Thoma ist nicht jene Poesie, die aus literarischen Quellen ins Bildnerische, Poetische und Humoristische übersetzt ist, wie es etwa Rethel, Cornelius, Schwind, Lessing, Spitzweg u. a. eignet. Thomas poetische Uranschauungen sind ursprünglich, unmittelbar. Thomas Schaffen ist, wie das Goethes, Einfachheit, Natürlichkeit, Lebensunmittelbarkeit, die große Harmonie des vollkommenen Menschen, vom Typ des Goetheschen Normalmenschen, einig und geschlossen in sich, im Frieden mit der Natur, die ihm weder Sünde noch Erlösung zu sein braucht, weil sie ihm als Seiendes vollkommen ist. Man kann sagen, daß Thoma der literarischen und musikalischen Poesie mehr gegeben als entnommen hat. Eine eingehende Untersuchung unserer bedeutenderen modernen Literatur und Musik würde überraschende Resultate aufzuweisen haben und zeigen, wieviel und wie sehr unsere Zeit durch Thomas Kunst „sehend" und produktiv

geworden ist. Thomas landschaftliches Werk ist in diesem Betracht besonders ergiebig, wie die Frankfurter Ausstellung evident zeigt.

Die Tatsache, daß neun Zehntel der 114 Ölbilder umfassenden, wahrhaft großartigen Ausstellung aus Frankfurter Privatbesitz geleistet wurden, ohne daß die unmittelbarsten dortigen Freunde und Sammler Thomascher Kunst (Dr. Eiser, E. Küchler u. a.) in Anspruch genommen und ohne daß die Kräfte voll ausgeschöpft zu werden brauchten, beweist untrüglich, daß Frankfurt für die Kenntnis Thomas immer eine der ergiebigsten Quellen sein wird. Alle Schaffensgebiete, Porträt, Figurenbild, Landschaft, Stilleben, religiöse, profane und mythologische Stoffe, sind mit gleich hervorragenden Typen vertreten. Ein Blick auf die Leihgeber selbst läßt erkennen, daß Patriziat und Bürgertum Frankfurts dem Schaffen Thomas mit Verständnis und Willigkeit entgegengekommen sind. Es sei an dieser Stelle nicht untersucht, wie stark neben der anmutenden Eindringlichkeit Thomascher Kunstweise die führende und werbende Kraft einzelner Thomabegeisterter maßgebend und richtungweisend war. Richtig aber ist jedenfalls, daß der Meister in Frankfurt breiten Boden in einer großen Kunstgemeinde gewonnen hat. Die Legende von dem „Einsamen in Frankfurt“ wird also modifiziert werden müssen. Auch ist weiter ersichtlich, daß die Kunst Thomas einem in seinem Geschmack sichern und geklärten Teil des Volkes gemäß ist. — Kunstwerke artistischer Art, technisch oder inhaltlich zugespitzte „aparte“ Werke wenden sich an den Einzelnen, der sich gern Kenner nennen hört. Harmonisch vollendete Kunstwerke richten sich an die Gesamtheit. In diesem Sinne hat Thoma das bildnerische Schaffen von Jahrhunderten her zusammengefaßt und zu einem Allgemeingut gemacht. Er hat die Grundlage einer allgemeinen künstlerischen Kultur geschaffen.

Was in den politisch, wirtschaftlich und wissenschaftlich spezialisierten Kämpfen und zerstreuenden Interessen unserer Zeit kommen mag, was die Zukunft der Kunst bringen wird, wir wissen es nicht. Die Kunstliebe, das Bedürfnis nach Kunst, Kunst als Kulturfaktor wird im wesentlichen beruhen auf der Natürlichkeit, der Harmonie, der Vollendung und Einheitlichkeit der Kunst, wie sie Hans Thoma übte.

Dr. Jos. Aug. Beringer.

VOM KUNSTLEBEN IN DRESDEN

Ein künstlerisches Ereignis bildete die neue Bühneneinrichtung des Hamlet von Prof. Fritz Schumacher im Kgl. Schauspielhaus. Unter

Vermeidung aller konventioneller Formen schuf er durchaus eigen-artige malerische, den poetischen Gehalt ausschöpfende Bilder. Mit E. Hardts Tantris der Narr fuhr das Hoftheater in seinem Plane, Künstler für die szenische und dekorative Gestaltung heranzuziehen, mit Erfolg fort. Die neue Ausstattung nach Entwürfen von Prof. O. Hempel bot ein paar schöne Bilder, ohne indes im ganzen die schwere Stimmung der Dichtung ganz völlig zu treffen.

Die ständigen Kunstausstellungen brachten in abwechselungsreicher Folge Verschiedenes von Bedeutung.

Von einheimischen Künstlern überraschte zunächst Rob. Sterl im Dezember 1908 in E. Richters Kunstsalon durch frische, kühn erfaßte Schilderungen des russischen Lebens und Landes in malerischen Aquarellen und Zeichnungen. An gleicher Stelle bot im März Emanuel Hegenbarth einen umfassenden Überblick seines Schaffens in lebensvollen Tierbildern, namentlich von Hunden und Pferden. Im April erschienen die Elbier, am besten durch F. Dorsch vertreten, dessen stark malerisches Lampionfest den einzigen Höhepunkt bildete. Kurios waren wieder die Ausstellungen der hyperimpressionistischen „Brücke“. Eigenartige plastische Werke zeigte im Februar Erich Stephani im Sächs. Kunstverein. Er legt den ganzen Nachdruck auf tiefinnerste Beseelung. Bemerkenswert waren auch plastische Werke von Arnold Kramer (Büsten bekannter Dresdner) bei Richter und J. v. Bary-Doussin bei Arnold, sowie Bildnisse von P. v. Blankenburg im Kunstverein.

Die eindruckvollsten Ausstellungen auswärtiger Künstler waren die von H. Zügel, L. Corinth, M. Klinger (das Brahms-Denkmal) bei Arnold, der Münchner R. Pietzsch und E. Erler im Kunstverein und W. Georgi bei Richter.

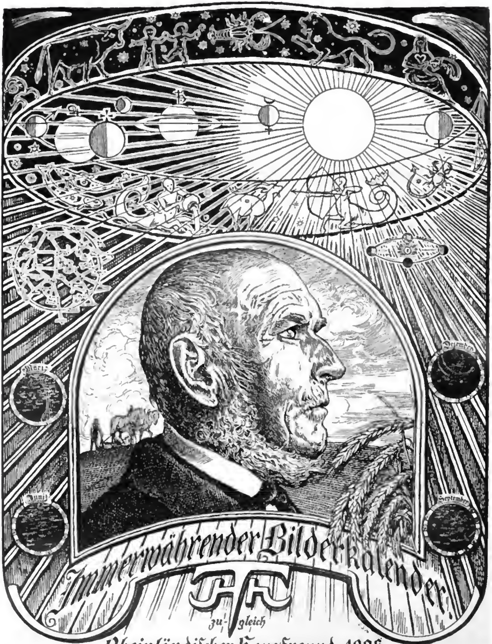
Außer diesen Einzelausstellungen hat Dresden drei umfassende zu verzeichnen. Den Anfang machte die Zweite graphische Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in der Galerie Ernst Arnold im April und Mai. Sie enthielt gegen 2000 Blatt von rund 200 Künstlern und bot in reicher Mannigfaltigkeit einen fesselnden Überblick über die gegenwärtige graphische Kunst in Deutschland und Österreich. Wohl die bedeutendste der neuen Erscheinungen war Max Slevogts höchst lebendige Folge lithographischer Illustrationen zu Coopers' Lederstrumpferzählungen in Probedrucken. Gleichfalls sehr lebendig erwies sich Max Liebermann in Augenblicksbildern aus dem Amsterdamer Judenviertel. Diesen Schöpfungen eines beredten Impressionismus standen Otto Greiners virtuose Studien zur Hexenschule und die naturgetreuen Zeichnungen von Richard Müller gegenüber. Die ausge-

glichensten Leistungen fanden sich unter den Landschaften. Vor allen boten Louis Corinth (Eichenallee), Rich. Kaiser und Rich. Pietzsch kraftvolle Blätter. Malerische Gesamtwirkungen erzielten Peter Halm (Weidenstudie), Otto Fischer (Hochmoor), Heinrich Otto (Vorfrühling), Herm. Gattiker, G. W. Ritter. Zartere Stimmungen gaben Hans v. Volkmann, freundliche Fernsichten Walt. Conz, Osk. Graf und Ad. Schinnerer, lichtschimmernde Frühlingsbilder Paul Baum und kräftige Tuschzeichnungen Rich. Dreher. Mannigfaltig war auch das weite Gebiet des Figürlichen. Charakteristische Gegensätze ergaben die schlichten Darstellungen aus dem Leben des jungen Tobias nebst den lebhaften Szenen zur Simsonfolge von Ad. Schinnerer und die wildlebendigen Schilderungen spanischer Stierkämpfe sowie die dunkelphantastischen Bilder zu den Verwandelungen der Venus (nach Rich. Dehmels Dichtung) von Willi Geiger. Schinnerer und Geiger waren wie auch P. Baum durch den Villa-Romana-Preis ausgezeichnet worden. Als entwickelungsfähige Talente erwiesen sich H. Wilh. Wulff mit eigenartigen Illustrationen zu den Grimmschen Märchen, Fritz Mutzenbecher mit malerischen, märchenhaften Radierungen und Zeichnungen (Spukgeschichten), E. Rud. Weiß mit teils allegorischen, teils phantastischen Darstellungen und Jos. Uhl mit phantastischen, teilweise auch nüchternen Satiren. Bemerkenswert waren ferner die zarten Exlibris von Heinr. Vogeler, die grimmig satirischen Blättchen von Markus Behmer und die prächtigen Radierungen von Ferdin. Schmutzer (die anatomische Szene Prof. Chrolack mit seinen Assistenten, 1. Druck). Viel Interessantes sah man auch unter den schwarzen und farbigen Zeichnungen und Holzschnitten: Studien und Akte von L. v. Hofmann, Schmoll v. Eisenwerth, Stuck, Klinger (auch ein Bildnis seiner Mutter von 1875), ferner Bilderstudien von Rob. Sterl (Dräseke, v. Schuch), malerische Hafenbilder von Carlos Grethe, flotte Musikerkarikaturen von H. Lindloff, von grimmem Humor erfüllte Bilder des Berliner Kleinlebens von Harry Jäger und Heinr. Zille, geschickt vereinfachte Bilder aus Weimar von Marg. Geibel (Goethehaus).

Am 15. Mai eröffnete der Sächsische Kunstverein auf der Brühlschen Terrasse die bis Oktober dauernde große internationale Aquarellausstellung. Sie war die bedeutendste Ausstellung des Jahres. Vertreten waren insgesamt 322 Künstler mit 745 Werken, wovon rund 80 auf meist kleine plastische Bildwerke entfielen. Überwiegend und ausschlaggebend war Deutschland. Die Säle waren vom Architekten Pietzsch sehr geschmackvoll ausgestattet worden (die Wiener hatten sich ihren Saal selbst eingerichtet). Bedeutend wirkte die im Verhältnis zum Ganzen etwas zu umfangreiche Gruppe Lenbachscher Bildnisse aus seinem Nach-



HANS THOMA, Frühlingsabend im Frankfurter Wald.



Rheinländischer Hausfreund 1906

laß. Der große Saal überraschte durch die Farbenkraft der Bilder. Auch Pastell und farbige Zeichnung waren zugelassen worden. Prunkstücke an Malerei bildeten H. Looschens Chansonette in delikat-farbigem Stoffgewühl und H. von Bartels bretonische Bäuerin im Bett in pompöser Farbenpracht. Nahe stand ihnen M. Uth mit einer altmodischen Stube; ruhiger wirkte R. Richters farbiggraues Gastzimmer und H. Oldes fast landschaftlich gefaßtes Gartenzimmer. Fast fremd stand darin die exakte kühle Nähschule M. Liebermanns von 1893. Malerisch und eigenartig zeigte sich J. Ufer besonders mit dem Klassikersaal im Japanischen Palais. Voll koloristischer Stimmung und Schwung der Linien waren L. v. Hofmanns Hexentanz und die Frauen am Meer, voll Eigenart wieder Wolfgang Müllers Landschaften Am einsamen Stein und Frühling im Erzgebirge. Das Figurenbild vertraten vorzüglich Arth. Kampf (Modell), M. Bernuth (Kinderakt), Hugo Vogel (Arbeiter), Skarbina, Wilkens, Rossow; das Bildnis vornehmlich Fr. Heyser, Joh. Mogk. Viel Mannigfaltigkeit herrschte in der Landschaft. Charakteristisches boten Stadler, Dill, Eugen Kampf (Dorfbilder), H. v. Bartels, Bracht, O. Fischer, Mackowski, Sandrock, K. Wendel, die Elbier mit meist kleineren Arbeiten. Eine fesselnde Gruppe für sich gab G. Kuehl mit kleinen Inneren aus Kirchen und Häusern. Bemerkenswertes enthielten zahlreiche kleine Blätter der Münchner: Prätorius, Weisgerber, Eichler, Th. Heine u. v. a., ferner die koloristisch einander nahestehenden von P. Baum, Croß, Burmester, Funke nebst H. Vogeler (starkfarbige Bilder aus Ceylon). Die Wiener waren mehr kapriziös als bedeutend. Am besten wirkte L. F. Graf mit Tiroler und italienischen Landschaften, H. Baar mit einigen Winterbildern, auch A. Roth und J. Beyer. Wirklich Hervorragendes boten die zarten Märchenillustrationen von Lefler und Urban. Ihnen nahe kamen W. Hampel mit feinen Malereien und Zeichnungen. Von ausländischen Künstlern zeichneten sich Vereß, L. Leempoels, R. v. d. Waay, L. Luyten durch wirksame Figurenbilder aus, durch ein lichtes Kircheninneres Delaunois und Baseler, Marcette, Reckelbus, Whitelaw-Hamilton und Cameron, Birch und King durch gute Landschaften.

Am 5. Juni eröffnete die Dresdner Kunstgenossenschaft ihre erste bis Ende August dauernde Kunstausstellung in den Räumen des eigenen Heims im neuen Künstlerhause. Dekorative Skulpturen von Rich. Guhr und zwei farbige Wandbrunnen von Martin Pietzsch schmückten den Vorraum. Von den Garderobenräumen war der eine vom Architekten G. v. Mayenburg in einen Gartensalon in Gelb und Lila, der andere vom Architekten F. Voretzsch in ein Lesezimmer verwandelt worden,

beide sehr geschickt. Den Mittelpunkt gab der große Konzertsaal mit seinem angenehmen gleichmäßigen Oberlichte. Insgesamt waren 321 Werke der Malerei und Graphik, Plastik und Architektur, von rund 100 Künstlern herrührend, vorhanden. Wirklich Bedeutendes zeigte sich im ganzen wenig. Vorzügliche Bildnisse sah man vor allem von P. Kießling, A. v. Werner (Ehrenmitglied, Selbstbildnis), Mogk, Heyser, und ein Stück historischer Kunst in dem fürstlichen Familienbilde des verstorbenen L. Pohle: Prinz Friedrich August, der jetzige König von Sachsen, mit seinen Geschwistern, gemalt 1884. Als virtuoser Zeichner stach wieder Rich. Müller hervor. Neue Wege scheint er in der Malerei einzuschlagen. Am ansprechendsten waren seine Gemälde Die Wahrheit, ein schöner Mädchenakt, und das Bildnis Heinz, während ein zweites (Gliese) und besonders seine Danaë in Buntheit flammen. Vielseitig, als Figurenmaler und Landschafter, zeigte sich Walt. Illner. Seine Sirenen und das dekorative Wandbild für das Justizministerium tragen indes noch die Merkmale fremder Anregungen. Größe lag in O. Schindlers Amazone als Entwurf für Fliesenmalerei. Mit Bildern voll Leuchtkraft und weicher Stimmung fesselte M. Pietschmann, besonders mit dem Elbebilde am Abend. Dekorative Breite entwickelten in ihren Bildern Frh. v. Ledebur (Der Denker), Fr. Hörnlein (Junge mit Huhn), H. Schulze (Gerber). Feinheit des Tons und der Stimmung zeigten die Innenräume von H. Fritsch und O. Rossow, auch Rich. Hagen. Gute Landschaften stellten vor allen B. Schröter (Die Elbe bei Meißen), Frh. v. Schlippenbach (Tauwetter), Ad. Thamm, Fischer-Gurich (Am Brunnen), Elisab. Andrä, Aug. Leonhardi (Frühling) aus, ein klares Bild aus Alt-Dresden W. Witting. Bemerkenswertes unter den graphischen Arbeiten boten insbesondere R. Müller und Lührig (vorzügliche Aktstudien), ferner Jahn, Rossow, Schindler, Pietschmann, Hentschel, Prell (Aquarelle), Köpping u. v. a.; architektonische Entwürfe namentlich Bitzan, v. Mayenburg, M. Pietzsch, Voretzsch, Schleinitz, Tandler, H. Otto. Die Plastik war am besten durch vortreffliche Bildnisbüsten von Seffner (Geheimrat Wach), Hörnlein, Kramer, Moye, Stephany, eine seelisch ungemein feinerfaßte, geschmeidige Jünglingsstatue von klassischer Schönheit von Rich. König, ein weiches Marmorrelief (Sehnen) von Schreitmüller, eine wirkungsvolle Christusstatue von Wedemeyer und ein ernstes Grabrelief von Hartmann-Maclean vertreten. Richard Stiller.

MÜNCHENS X. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG

Gegen das Ausstellungswesen erheben sich in neuerer Zeit starke Bedenken. Die alte Form der Kunstausstellungen kann, so sagt man,

weder den wirtschaftlichen noch den ästhetischen Anforderungen genügen. Sie stammt aus der Zeit des aufblühenden Industrialismus, Gemäldeausstellungen wurden mit Industriewarenausstellungen verbunden. Daher die Klage Feuerbachs, die er in seinem Vermächtnis anläßlich der Münchner Ausstellung im Jahre 1862 äußert: „Was würden Raffael und Tizian, Rubens und Van Dyk gesagt haben, wenn man ihnen zugemutet hätte, ihre Werke einer mit Verlosung verbundenen Gewerbeausstellung zu übergeben". Wie oft wiederholte sich seitdem diese Klage. Das Übelbefinden wird bei feiner organisierten Naturen chronisch, und doch müssen sie ihre Werke in die Ausstellungen schicken, es ist ihre einzige wirtschaftliche Möglichkeit. Welche Bedeutung kommt nun den Ausstellungen im Kunstleben zu? Namhafte Künstler haben ausgesagt, daß sie auf Ausstellungen Anregungen empfangen haben, welche bestimmend auf die Richtung ihrer künstlerischen Tätigkeit eingewirkt haben. Wird dieser Gedanke als der treibende Faktor im Ausstellungswesen angesehen, dann müßten die Ausstellungen allerdings ungeheuer vervollkommnet werden. Behält man aber die wirtschaftliche Seite im Auge, wird man mehr der Ansicht zuneigen, daß die Ausstellungen jeder Art von künstlerischer Produktion Raum gewähren müssen. Man müßte daran denken, allgemeine Gemäldeausstellungen zu schaffen, die von Laien organisiert, von Kunsthändlern geleitet, dem Publikum Gelegenheit bieten, auszuwählen, was ihm beliebt.

Daneben könnten immer noch die Ausstellungen existieren, welche durch Künstler unter Wahrung rein künstlerischer Gesichtspunkte veranstaltet würden. Genau besehen, enthält ja heute jede große Kunstausstellung in der Absonderung der einzelnen Gruppen und Bünde, diese Gliederung; eine reinliche Scheidung der Elemente würde die Sache nur noch deutlicher zum Ausdruck bringen.

Die internationalen Ausstellungen finden ihre Bedeutung darin, daß sie wertvolle Überblicke über den Stand der gesamten Produktion in der Gegenwart geben. Der Künstler hat Gelegenheit, neue Techniken und Ausdrucksmittel kennen zu lernen. Der Kunstfreund und das Publikum können Beobachtungen und Vergleiche anstellen, ein wohltätiger Ausgleich in den Schwankungen der Urteile kann stattfinden und ein oft im verborgenen blühendes heimisches Kunstreis entdeckt werden.

Die heurige Internationale im Glaspalast zeigt ein buntgemischtes Bild. Außer Deutschland sind daran beteiligt: Belgien, Bulgarien, Dänemark, Frankreich, Italien, Niederlande, Österreich, Rußland, Schweden, Schweiz, Spanien, Türkei, Ungarn. Die geographischen Grenzen haben zwar im Reich der Kunst keine Geltung. Dieselben

malerischen Bestrebungen findet man in oft weit von einander entfernt liegenden Ländern. Ein Maler in Petersburg kann dieselben Farben auf seiner Palette mischen wie sein Kollege in Paris, und der Türke in Konstantinopel malt nach gleichem Rezept wie der Däne in Kopenhagen. Und doch treten bestimmte Eigentümlichkeiten in der Auffassung und in der Stellung der verschiedenen Künstler zur Natur hervor. Wer in den künstlerischen Äußerungen verschiedener Völker Einflüsse der Rasse und der Kultur sucht, wird überraschende Zusammenhänge gewahr werden. Doch soll uns bei der Betrachtung dieser Internationalen weniger ein Wissen von diesen Dingen leiten, vielmehr sollen nur die ästhetischen Eindrücke die Richtung angeben. Auch die Beurteilung von Kunstwerken gründet sich in letzter Linie auf das ästhetische Empfinden.

Wir brauchen, um ein Bild von dieser Ausstellung zu geben, nicht allzuviele Werke aufzuführen. Wer wissen will, was sie alles enthält, der nehme den Katalog zur Hand, jedes Bild ist darin gebucht. Es genügt, an einigen Werken zu zeigen, wo die Malerei gegenwärtig steht und wohin sie strebt.

Das fundamentale Prinzip der modernen Malerei: „Natur gesehen durch ein malerisch gebildetes Auge" hat allgemeine Geltung erlangt. Besonders befleißigen wir Deutsche als geborene Lehr- und Drillmeister uns der Ausbreitung solider malerischer Grundsätze. Die Malschulen schießen jetzt nach den fruchtbaren Evolutionen der neunziger Jahre wie Pilze in die Höhe, das Handwerk hat wieder goldenen Boden.

Glänzende Einzelleistungen malerischer Technik und Bravour sind nicht selten; die malerische Malerei feiert Triumphe, Dachau hat Barbizon überwunden, und Corinth feiert mit den Münchner Paletten-Athleten ein Verbrüderungsfest. Corinth malt das Fleisch und die Münchner die Epidermis. Die Berliner und Münchner Aktmodelle kommen zu Ehren, jede Atelierstudie ist ausstellungsreif und wird prämiiert — die Hauptsache in der modernen Kunst ist eben malen können.

Wie eine Erfrischung unter dieser Ateliermalerei wirkt eine Erscheinung wie Erlers Dame in Rot. Der malerische Wurf dieses Bildes ist kühn, die Ausführung virtuos. Auch dieses Gemälde will zunächst nichts anderes als rote Farbe in all ihren Reizen darbieten, und trotzdem verspürt man das Walten einer malerischen Phantasie, die kühn bis zu den äußersten Möglichkeiten vordringt. Vergleicht man dieses Bild mit Slevogts „Salome" nur vom Standpunkte des Malers, so bedeutet es auch als reine Malerei eine Höchstleistung. Slevogts Bild „Salome" bleibt ganz im Materiellen der Farbe stecken. Die Farbe



GUSTAV SCHÖNLEBER, Hochwasser.



J. M. OLBRICH, Warenhaus Tietz in Düsseldorf.
(Aus dem 3. Sonderheft der „Architektur des 20. Jahrhunderts".)

ist hart, spröd und trocken, wie gefroren haftet sie auf der Leinwand. Das Auge blickt darauf starr und unbeweglich, während das Rot auf Erlers Bild das Auge auf das lebhafteste anregt und fesselt. Die Abstufungen des Rot wirken wie ein Rhythmus von Tönen und bewirken die lebhaftesten Empfindungen, eine wahre Eurhythmie. Angelo Jank erfreut mit seinem Bilde „Aufbruch zur Jagd" durch die Frische seiner starken Naturempfindung, durch das Temperament seines Pinsels; das Auge empfindet die lebendige Wirkung des malerischen Eindruckes unmittelbar. Die Muskelkraft der Münchner Malerei erscheint hier aufs feinste trainiert und kultiviert. Welche Reife diese malerische Kultur zuweilen in einzelnen Vertretern erreicht, ersieht man aus den Schöpfungen Hugo Freiherr von Habermanns und Albert von Kellers. Bei diesen findet man doch auch malerischen Witz, Phantasie und Einfälle, Dinge, welche in den Ausstellungen recht selten geworden sind.

Dürfte man die Ausstellungen als zuverlässigen Gradmesser des jeweiligen Standes der künstlerischen Produktion betrachten, so würde man leicht zu kühnen Urteilen und Schlüssen verführt. Die französische Malerei, nach dem Eindruck auf der Münchner Internationalen bemessen, erschiene darin müde und unfruchtbar. Man würde mehr Zugeständnisse an den alltäglichen Geschmack als das Streben nach künstlerischem Ausdruck malerischer Probleme finden. Auffallend ist immerhin die Tatsache des Auftretens eklektischer Versuche im Impressionismus. Aber während sich bei den Franzosen eine gewisse Ermüdung zeigt, treten schon wieder neue Truppen auf den Schauplatz; Schweden und Rußland schicken ihre jungen Kräfte in die Arena der Internationalen Ausstellung. In ihren Bildern pulsiert frisches, urkräftiges Leben; es weht darin die Luft vom Meere, aus den Wäldern und den ungeheuren Steppen. Fjaestas hat einen Zyklus von Winterbildern geschaffen, die man als Wintermärchen bezeichnen könnte. Neben Fjaestas sind Kallstenius und Svelund zu nennen, die prächtige Landschaftsbilder mit wunderbaren Licht- und Luftstimmungen gemalt haben. Luft, Licht und Wasser sind die eigentliche Domäne der nordischen Maler, aus der sie erstaunliche Phänomene herauszuholen wissen. Sie sind wie die Jäger und Fischer genaue Beobachter der Natur, sie kennen die Veränderungen der Atmosphäre, beobachten die Strömungen in der Luft unter den Einflüssen des Windes, und vor allem kennen sie das Wasser in seinem fortwährenden Wechsel und mannigfaltigem Farbenspiel. Sie sind aber nicht nur scharfe Beobachter der Natur, sondern auch gemütvolle Schilderer des Lebens im Hause.

Carl Larsson, ein Meister der Aquarellmalerei, hat in mehr als 30 Bildern das Leben in seinem eigenen Hause in blühenden Farben dargestellt. Er gewährt uns Einblick in sein Heim und zeigt, wie künstlerisches Empfinden und künstlerischer Wille alles und jedes in der Umgebung einfach, zweckmäßig und schön zu gestalten weiß. Weil alles aus einem künstlerischen Prinzip heraus gestaltet ist, schließt sich alles zu einer Einheit zusammen und bildet in seiner Gesamtheit den harmonischen Ausdruck einer hohen Kultur im Hause und in der Familie, das beste Beispiel „angewandter Kunst".

Von ursprünglicher Kraft und Frische zeugen die Werke der russischen Maler. Auch sie stehen der Natur sehr nahe, und sie geben Geschautes in Farbe und Zeichnung mit einer Realität wieder, die verblüffend wirkt. Ihre Augen haben noch eine außerordentliche Kraft, und schauen können sie wie die Adler! Es sind einige Freilichtbilder von Archipow auf der Ausstellung, von einer außerordentlichen Helligkeit und Intensität in der Wirkung von Licht- und Lufttönen. Diese Realität der Wirkung hat auch ein Schneebild, das die blendende Helligkeit des Schnees und die feine Tönung der Luft wiedergibt. Kolesnikow schildert die Melancholie des russischen Frühlings. Es ist aber nicht dieses gefühlsmäßige Erfassen der Natur, die Stimmung, welche den starken Eindruck schafft, sondern die Kraft und Klarheit, mit der hier ein Stück russischer Erde geschaut und bildmäßig gestaltet ist. Dieselbe Kraft des Schauens und Gestaltens hat auch in der Bildnismalerei individuelle Porträts von lebendig beseeltem Ausdruck geschaffen. Auch in den russischen Historienbildern und im Genre steckt viel Originalität der Anschauung und Empfindung.

Von der dänischen Malerei läßt sich nicht dasselbe sagen; sie trägt hier ziemlich konventionelle Züge und Gartenlaubestimmung. Einzelnes jedoch, wie z. B. Darstellungen malerischer Interieurs, sind außerordentlich fein gesehen, und diese Malerei ist so stimmungsvoll belebt wie Geschichten von Jens Peter Jacobsen.

Von den Südländern ist Italien konservativ geblieben, dagegen zieht uns Spanien durch seine Originalität mächtig an. Vor allem sind es die Schilderungen von Bauerntypen in den Bildern von Zubiaurre, Ortitz Echagiie, Benedito Vives, die uns diesen Menschenschlag näher bringen. Zubiaurres Bild der frugalen Mahlzeit einer Bauernfamilie ist ein kulturhistorisches Dokument. Das Charakteristische der Rasse ist zu fast typischer Größe herausgearbeitet. So lange diese Kunst so viel gesunde Anschauung besitzt, ist eine Entartung nicht zu befürchten.

Im österreichischen Bildersaal wird man das Gefühl nicht ledig, daß hier bereits eine überreife Geschmackskultur vorhanden ist. Geistreiche Künstler wie G. Klimt werden aus Malern zu Dekorateuren, statt Bilder glaubt man Entwürfe zu Gobelins und zu musivischen Gemälden vor sich zu sehen. Ähnlich steht es bei Metzner, der beim Suchen nach Stil eine Manier gefunden hat. Assyrische, gotische, archaistische und barocke Stilelemente werden gebraucht, um Neues zu schaffen. Was aber dabei herauskommt, ist ein recht merkwürdiges Gemisch — eine Art Esperanto moderner Formensprache.

Viel frischer und gesünder äußert sich der Zug ins Dekorative und Monumentale in den Bildern von Egger-Lienz „Totentanz von anno 9" und Karl Hucks „Erwachen". Wiederum von dem Streben nach „Stil" bestimmt wird Hodler bei seinem Schaffen. Sein Bild „Heilige Stunde" ist wieder eine Etappe auf dem Wege, mit bewußten Mitteln ganz bestimmte dekorative Wirkungen zu erreichen. Man muß unwillkürlich an alte kolorierte Holzschnitte denken und an altdeutsche Freskomalereien.

An alte Bauernmalerei, wie sie sich auf dem Lande an Kästen und Truhen noch häufig findet, erinnern die Schweizer in ihrer farbenfröhlichen Buntheit und Derbheit. Sie zeigen viel weniger Kultur und Raffinement wie die Österreicher, aber desto mehr Ursprünglichkeit und Frische der Empfindung.

Im ganzen verspürt man in der Malerei wenig Konsequenz und Fortschritt, es gibt keine festen Werte, keine Gradmesser. Die Produktion erscheint der Laune, der Willkür einzelner preisgegeben, alles scheint zu schwanken, es herrscht große Unsicherheit im Ausdruck, und daher ist auch nirgends eine Einheit zu verspüren.

Im Gegensatz dazu steht die Plastik auf einer viel gefestigteren Basis. Sie zeigt etwas wie den Beginn einer Weiterbildung der Tradition, die seit Schadow immer wieder unterbrochen worden ist. Und wenn diese „plastische Plastik" heute vorwiegend das Formale betont, so steht nicht zu befürchten, daß dabei der Phantasie ihr Recht geschmälert wird. Im Gegenteil, sie äußert sich in den Werken auf der Ausstellung kräftig genug in den dekorativen Figuren H. Lederers zum Hamburger Bismarck-Denkmal, in Opplers Gruppe, „Der trunkene Herkules", und in Glicensteins „Messias", einem ausgezeichneten Werke von monumentaler Einheitlichkeit und Größe. Und welcher Reichtum der Phantasie offenbart sich in Grabmälern von Wadere, im Brunnen von Beyrer, welche Fülle von Erfindung und Einfällen in der Kleinplastik, in den Tiergruppen von Behn, Georgi, in den Plaketten und Münzen von Römer, Schwegerle, in den Figürchen von Erwin Kurz und Floßmann.

Am besten aber zeigt sich das Können der Münchner Bildhauer in den Bildnisbüsten. Das plastische Bildnis ist der Prüfstein für die Kunst des Bildhauers. Hier muß er sich in der Darstellung zu absoluter Treue bekennen — Ehrlichkeit der Naturbeobachtung geht Hand in Hand mit strengem Formstudium. Auch hiervon enthält die Ausstellung treffliche Arbeiten von Blecker, Kurz, Jansen, Bermann, Hahn u. a. m. Die Werke der Monumentalplastik lernt man am besten bei einer Wanderung durch die Stadt kennen, ebenso die der Architektur. Wenn nun einmal auch die Malerei „angewandte Kunst" geworden ist, dann haben wir auch Ausstellungen nicht mehr nötig — Kunst und Leben haben sich gefunden, sie sind eins geworden.

A. Heilmeyer.

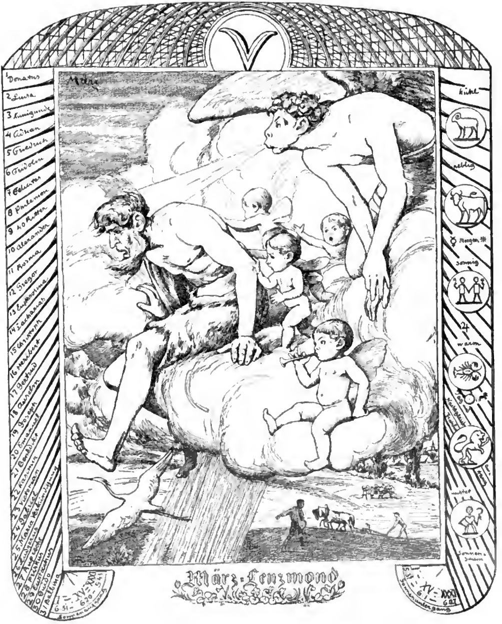
AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST IN DÜSSELDORF 1909

Über kein künstlerisches Unternehmen dürften so widersprechende Urteile zu Recht bestehen können als über diese Ausstellung. Einen halben Tag oder noch länger kann man sich in den mehr als fünfzig Sälen — ohne die Nebenräume und Durchgänge — aufhalten und die nach Tausenden zählenden Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Modelle und Gebrauchsgegenstände durchmustern, ohne einen anderen Eindruck zu gewinnen, als den eines unentwirrbaren Chaos von Altem und Neuem, Gutem und Schlechtem. Vieles langweilt, oft fragt man sich, was all die gemalten, gemeißelten und gebosselten Bildnisse von Prälaten und Bischöfen, die Kircheninterieurs und Prozessionen bei einer Ausstellung „füs christliche Kunst" sonderlich zu tun haben. Nirgend klingt das erlösende Wort aus diesem Gewirr von Räumen und Bildwerken, ein Wort, das etwas wie ein Programm bedeutete. Die Menge bleibt stumm, sie hat kein Bekenntnis. Auch die räumliche Disposition der Ausstellungsleitung, die sich wie das Register irgendeines Sammelwerkes nach oft zufälligen örtlichen und zeitlichen Zusammenhängen ergeben mußte, hilft zu wenig Klarheit.

Wohl ist bald zu finden, daß hier im Grunde zwei Ausstellungen nebeneinander vereinigt sind, die gar nichts miteinander zu tun haben, eine historische und eine moderne. Die historische Abteilung — in sich wieder aus ganz zufälligen, wesensfremden Stücken zusammengestellt — weist in keiner Art auf die moderne hin. Ja, sie ist kaum imstande, für sich allein über das Gegenständliche hinaus auch ein künstlerisches Interesse zu erwecken. Sie bringt kunstgewerbliche Dinge zum gottes-



HANS THOMA, Am Quell.


März
1 Donatus
3 Kunigunde
5 Friedrich
6 Fridolin
7 Felicitas
8 Philemon
9 40 Ritter
10 Alexander
11 Rosina
12 Gregor
13 Euphrosina
14 Zacharias
15 Christoph
16 Heribert
17 Gertrud
18 Anselm
19 Joseph
20 Emanuel
21 Benedikt
22 Kasimir
24 Gabriel
25 Mariä Verkündigung
29 Eustachius
30 Guido
31 Balbina
kühl
neblig
sonnig
warm
Sonnen-Schein
Sonnenaufgang
Sonnenuntergang
März-Lenzmond

dienstlichen und Privatgebrauch aus der Zeit seit 1600 bis ins 19. Jahrhundert aus rheinischen, westfälischen und österreichischen Kirchen, Klöstern und Schlössern. Darunter manches Schau- und Prachtstück, Monstranzen, Kelche, Reliquiarien von unschätzbarem Materialwert und bewundernswerter Arbeit. Wer ein Schlagwort sucht, um den Eigenton des Gebotenen zu kennzeichnen, wird kaum anders denken können als: Gegenreformation und Jesuitenkunst, volksfremd und prunkvoll. Die Malerei der Wagenschön, Donner, Maulpertsch, Troger, Mengs gibt den rechten farbigen Akkord dazu.

Die österreichische Abteilung wiegt diese Sünden vollständig auf durch die Ausstellung von Handzeichnungen, Drucken und Gemälden Josef von Führigs, in denen das Lebenswerk und die künstlerische Entwickelung dieses trotz seines Nazarenertums eigenstarken und geistvollen Zeichners klar veranschaulicht wird. Wer die kleine, gutgeordnete Führig-Sammlung studiert hat, der findet beim Weitergehen in drei oder vier Sälen voll Gemälden und Zeichnungen seiner Gesinnungsgenossen, der religiösen Romantiker oder Nazarener, die man aus dem Ausstellungsgebiet zusammengebracht hat, kaum ein Stück, das Interesse erregen könnte. Man fragt sich nur, ob es noch lohnend war, einen so großen Apparat aufzubieten, um die ganze Hohlheit und Nichtigkeit dieser Kunsttendenz — die gerade hier in Düsseldorf bis in die letzte Gegenwart herumgeistert — so vor aller Augen zu demonstrieren

Die nächste Abteilung — neuere christliche Kunst — beginnt mit einer Ausstellung von Modellen und Entwürfen der Beuroner Kunstschule, einer Kunst, die nur unter hermetischem Abschluß von allem wirklichen Leben entstehen und bestehen konnte. Ihre formalen Wirkungen und ihren äußern Stilschein zieht sie aus einer gesetzstrengen Anwendung kanonischer Regeln und retrospektiven Beziehungen zu vergangenen Kunstepochen von strenger Stilzucht, so zu byzantinischer und gar ägyptischer Malerei. Aus dem engen Bereich einer Kloster- und Ordenskunst wird sie niemals herausdringen.

Dann die Kunst unserer modernen Maler und Bildhauer, d. h. die Großen des 19. Jahrhunderts. Hier ist alles problematisch und traditionslos. Böcklins Kreuzabnahme, Trübners toter Christus, Piglheims Moritur in Deo und so viele andere Bilder, jedes einzelne wohl bedeutend und absonderlich, im Gemeinklange nichts als zufällige Erscheinungen, Töne, die keine Musik werden. In diesem Stimmengewirr und Kleinkram drei sichere Inseln: Kollektionen von Gebhardt, Uhde und Steinhausen. Nicht gut ist Uhde vertreten, trotzdem die Nationalgalerie das be-

rühmte „Komm', Herr Jesu", hergeliehen hat. Auch die wenigen Proben Gebhardtscher Kunst, von seinen schönen ruhigen und ton= starken Anfängen als Schüler alter flämischer Maler bis zu seinen ab= geblaßten und verzwungenen psychologischen Bildern der letzten Jahre, geben kein geschlossenes Werk. Sicher und geschlossen in Ton und Stimmung steht diesen beiden das Werk Steinhausens gegenüber, trotz seiner malerischen Schwächen ein unwidersprechliches Erlebnis, wenn auch ein wenig wehmütig, undeutsch, exotisch.

Die skizzierten Sammlungen stehen vor dem nun folgenden Teil, der eigentlichen Ausstellung, wie eine schlechte, unverständliche Ouvertüre vor dem ganzen Spiel. Sie brachten aus der Vergangenheit keine Lehre, keine neue Weisheit kunsthistorischer Art — es sei denn die, daß die Malprofessuren für christliche Kunst an unseren Akademien nicht ein= mal ein Körnlein Staub befruchtet haben. Denn was in den nun folgenden Gruppenausstellungen der Kunstschulen und Künstlervereine Gutes und Schlechtes dargeboten wird, charakterisiert sich entweder als kunstgewerbliche Stilmache im übeln Sinne oder als künstlerisches Neuschaffen, auch zwar im Geiste der Alten, aber aus der ernst und streng gefaßten Aufgabe des Tages und dem Bedürfnis und der Zweck= mäßigkeit heraus. Es sind zusammen etwa sechs Gruppenausstellungen, die hier Charakteristisches darbieten. Ordnen wir sie nicht etwa nach Folge und Umfang, sondern nach ihrer Bedeutung, so gehört an die erste Stelle die Sammelausstellung des Deutschen Werkbundes. In ihren Räumen, die der Architekt Lauwericks von der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule schlicht und stimmungsvoll ineinander gebaut hat, begegnet uns an kirchlichen Gebrauchsgegenständen in jeder Art kunstgewerblicher Arbeit nur Gutes und Musterhaftes: Schmiede= und Webearbeiten, Bild= und Buchdrucke, Bildwerke und Dekorations= entwürfe, die keinen Vergleich mit den besten Arbeiten der alten Stil= künstler zu scheuen brauchen. Hier ist der Beweis, daß die christ= liche Kunst kein Sonderdasein außer Beziehung zur Gegenwart führen kann und darf. Nehmen wir diese Erkenntnis ganz ernst und sagen: Nur das hat ein Recht, sich moderne christliche Kunst zu nennen, was einen innern Zusammenhang, ein Verwandtsein in Geist und Form mit den Arbeiten des Deutschen Werkbundes verrät, so haben wir die große und wertvolle Lehre dieser Ausstellung für christliche Kunst. Eine Einsicht, die mit dem zehnten Teil des ausgestellten Materials klarer und unwiderleglicher hätte vorgeführt werden können. Was nämlich an den Sammelausstellungen der Dresdener Genossenschaft Zunft, der Sonderausstellung Aachen, der Deutschen Gesell=

schaft für christliche Kunst in München Gutes und Persönliches auszufinden ist, das fügt sich in den Rahmen jener Arbeiten ungezwungen und natürlich ein.

Es geht nicht an, aus dem Gesamtumfang viel Einzelwerk herauszuheben. Aber die architektonischen Entwürfe von Peter Behrens müssen doch genannt werden, ebenso wie die Bildhauerarbeiten von Minne und Bosselt, dekorative Bildentwürfe von Koloman Moser, dem seltsamen Jan Thorn-Prikker und Adolf Hölzel. Da ist kein Stück unter dem Genannten, das nicht ein Versprechen für die Zukunft wäre. Freilich ist noch kein Grund zum Übermütigwerden. Die alten Stile haben ihre Geschlossenheit durch ihr Abhängigsein von der einen Baukunst; hier sieht es so aus, daß die Einzelkünste nach einem starken Rahmen suchen, der sie zum Gesamtkunstwerk zusammenzwänge.

Was haben wir, das zu einer solchen Hoffnung Grund geben könnte? Der Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule Wilhelm Kreis hat da ein Werk versucht, an dem die Aussichten auf ein Gesamtwerk geprüft werden könnten; Kreis hat die Raumeinteilung und die Aufbauten zu einem kleinen Friedhof mit architektonischer Umgebung, mit Kapelle, Urnenhalle, Wandelgängen und einem Erbbegräbnis geschaffen und mit bildkünstlerischen Arbeiten, Urnen und Grabsteinen, teils von sich, teils von seinen Schülern, besetzt. Das Ganze ist gewiß eine geschmackvolle und achtenswerte Leistung mit viel schönem und gutem Einzelwerk. Aber gerade in der Gesamtstimmung der Architekturteile fehlt durchaus das Zwingende, Überzeugende, das an den Anlagen der Alten in seinen Bann zwingt. Es bleibt ein durch und durch persönlicher Versuch, der an der Eigenart und den Unausgeglichenheiten der Kunst von Wilhelm Kreis seine Grenzen fand. Kreis konstruiert den Raum ganz frei und persönlich, aber er umkleidet ihn nicht aus dem eigenen Wesen des neuen Raumes, sondern mit willkürlich genommenen Elementen der überlieferten Formenwelt. Noch viel weniger gelingt es ihm, Form und Ornament in eins zu bringen. So wirkt seine Schöpfung nicht glücklich. Sie wird vor manchen Augen sogar hinter den Virtuosenstücken mancher rheinischen Kirchenbaumeister zurückstehen, die in romanischen oder gotischen Formen darauf los komponieren und so blendende Kopistenstücke in ungezählter Fülle und Varianten dahin stellen. In Spätromanik macht der am Niederrhein so populäre Professor Kleesattel, in mit modernen Elementen durchsetzter Romanik sein Gefährte Carl Moritz, in jedem beliebigen Stil der Düsseldorfer Semperbund, Verein für Handwerkskunst. Ihre Kollektionen zeigen deutlich genug, wie hier am Rhein die Kräfte verteilt sind, und daß diese Art

Kunstgewerbe über die modernen Bestrebungen noch vollständig dominiert. Man fragt: Wie lange noch? Der erfreuliche moralische Erfolg, den die Arbeit des Deutschen Werkbundes dieses Jahr hier in Düsseldorf errungen hat, läßt immerhin einen schmalen Lichtblick in bessere Zeiten. Das ist dann der — sicher ungewollte — Erfolg der christlichen Ausstellung Düsseldorf 1909.

Der deutschen Abteilung der Ausstellung sind noch umfangreiche Kollektionen ausländischer Kunst angegliedert, Sammlungen aus Frankreich, Belgien, Holland und England. Die französische Malerei ist imponierend vertreten mit Kartons zu monumentalen Wandbildern von Puvis de Chavannes und Albert Besnard, mit Tafelbildern von Puvis, Maurice Denis, Carrière, mit einem kleinen Kabinette voll Photographien nach Gemälden von Gauguin, Cézanne, Denis, Delacroix, die noch in der Wiedergabe die kraftvolle malerische Schönheit der Originale verkünden. Ist diese christliche Kunst nicht darum so stark, weil sie ganz ohne Bedenken modern ist? Auch die Räume mit belgischer Malerei, mit Bildern von Mellery, Smits und Leemputten — Max Schmid-Aachen hat diese schöne Sammlung zusammengestellt — scheinen diese Wahrnehmung zu bestätigen. Und noch einmal bestätigt sie das ganze Lebenswerk des seltsamen Java-Holländers Jan Toorop, das irgendwo in einem Nebenraum des letzten großen Saales untergebracht ist. Vielleicht bringt Toorop die größte Überraschung der Ausstellung: Eine so eigenartige Persönlichkeit wie er mußte sich doch mit allen Tendenzen der modernen Kunst, mit Kunstgewerbetum und Neoimpressionismus auseinandersetzen, um sicher zu gehen. Die englische Abteilung illustriert die kirchliche kunstgewerbliche Seite der in Deutschland genugsam bekannten präraffaelitischen Renaissance. Henry Wilson, Holiday, Walker, Woodroffe, Crane sind mit Entwürfen und kunstgewerblichen Arbeiten etwas überreich vertreten. Seit wir ein eigenes Kunstgewerbe haben, lassen uns die früher so verehrten Engländer merkwürdig kalt.

* * *

Eine Beobachtung darf zum Schluß nicht unterdrückt werden: Unter den freien Kunstwerken der deutschen Abteilung sind gegenüber den vielen schlechten oder gleichgültigen Malereien auffällig viele gute Skulpturen. Grabplatten von Bosselt wurden schon genannt, aus Dresden Arbeiten von Aug. Hudler, vollendet und ergreifend, auch von Wrba, aus München von Netzer, G. Busch und V. Kraus, aus Köln von G. Grasegger und polychrome Holzschnitzereien von J. Moest. Ob das auch zu den Lehren dieser Ausstellung zählt! Severin Rüttgers.

HANS THOMAS LEBENSWERK

Am 2. Oktober 1909 ist Hans Thoma siebzig Jahre alt geworden. In unserer schnellebenden Zeit scheint bei den meisten Schaffenden bereits der 60. Geburtstag wie der Abschluß des eigentlichen Arbeitslebens, ein Datum, das allerlei beschauliche Gedanken retrospektiver Art hervorzurufen geeignet ist. Anders bei Hans Thoma. Für diesen langsam Reifenden, der wie ein gesunder Baum bedächtig einen Jahresring um den andern ansetzte, ist der 70. Geburtstag nicht ein müder Abschluß, sondern die höchste Steigerung des auf breitester Grundlage aufgebauten Lebenswerkes. Eine Arbeit, die seine Gedanken von frühester Jugend an beschäftigte, hat er im letzten Lustrum erst zu Ende geführt. Am 2. Oktober 1909 ist das Gebäude, das diese Arbeit enthält, in feierlicher Weise in Karlsruhe eröffnet worden.

Über dieses Werk nun ist lange, bevor es der Öffentlichkeit übergeben wurde, hin und her gesprochen worden. In Thomas Werkstatt mochte mancher Einzelheiten gesehen haben, über die dann Urteile abgegeben wurden. Es schien indessen dem Herausgeber des „Jahrbuchs" unziemlich, auch nur den Versuch zu machen, über ein so aus dem Vollen gearbeitetes Werk ein Einzelurteil zu formulieren. So wandte er sich denn an den einzigen, der lange vor dem 2. Oktober 1909 absolut genau wissen konnte, welche Geschichte und welche künstlerischen Absichten Thomas Hauptwerk haben mochte: an Hans Thoma selber. Der Meister war so gütig, seiner Bitte in dem folgenden zur Veröffentlichung bestimmten Briefe zu entsprechen. Es ist mir eine besondere Freude, den Lesern des „Jahrbuchs" dieses Dokument vorlegen zu können, das den Beweis erbringt, in welche Tiefen urgermanischer Gedanken und Empfindungen die Kunst Thomas ihre Wurzeln herabsenkt. W. P.

Karlsruhe, den 4. Juli 1909.

Hochgeehrtester Herr!

Sie haben mich freundlich aufgefordert einen Beitrag zu geben für das Jahrbuch der bildenden Kunst. — So will ich nun versuchen in diesem Briefe darüber zu berichten was seit einigen Jahren meine künstlerische Tätigkeit in Anspruch genommen hat. — Das Werk das dadurch entstanden wird voraussichtlich im Herbste dieses Jahres zum Abschluß kommen.

Es möge hier eine kurze Uebersicht sein, welches Zusammentreffen von Umständen und vielleicht von Zufällen es bewirkt hat, daß ich

einen Plan der mich aus frühester Anfängerzeit begleitet hat, endlich nicht mehr weit von meinem siebenzigsten Jahre zur Ausführung bringen konnte.

Es war dies der Plan einen Zyklus von Bildern aus dem Christusleben in größerem Format zu malen, sodaß dieselben als Wandbilder in einem Raume vereinigt zur Anschauung gebracht werden könnten. — Auf Grund dieses Planes entstanden auch immer die langen Jahre her einzelne meist kleinere Bilder — die sich aber zerstreuten und nie zu einer Einheitlichkeit gebracht wurden — das lag eben so in meinen Verhältnissen mit denen ich mich abfinden mußte. Besteller für so etwas gibt es ja nicht — es sind keine Räume dafür vorhanden; an kirchliche Kreise durfte ich mich auch nicht wenden, wenn ich nicht alle Freiheit in der Ausgestaltung meiner Idee hätte aufgeben wollen. Das wäre bei meiner Art zu schaffen gerade so gewesen wie wenn ich den Plan selber aufgegeben hätte. Mein eigener Besteller konnte ich in diesem Fall nicht sein weil dieser Besteller gar zu zahlungsunfähig gewesen wäre. So schlief der Plan wie so manche Pläne die man im Leben hat, ein und als ich älter wurde, dachte ich nicht mehr daran, daß er jemals wieder aufwachen könnte.

Im Jahr 1900 berief mein hoher Landesherr Großherzog Friedrich mich in die alte Heimat zurück und ich betrachte es als ein Glück meines Lebensabends, daß dieser edle Fürst und Mensch mir sein Vertrauen schenkte.

Einst sprach ich mit ihm auch von mancherlei was ich schon gemalt habe und auch von Plänen die ich nicht hätte verwirklichen können, und so kam auch die Idee vom Christuscyklus zur Sprache, wozu mir die Wände gefehlt hätten; da sagte der Fürst in seiner so liebenswürdig milden Art, die so oft einen Anflug von gutmütiger Schalkheit hatte: „Na, dann bauen wir halt einmal etwas!"

Aber der Plan war doch bei mir schon so in den Hintergrund getreten daß ich mich zwar sehr an diesem fürstlichen Entgegenkommen freute aber doch zweifelte ob ich jetzt noch die nötige Spannkraft besitze um ein solches Werk zu unternehmen — ich blieb also still, oder vielmehr ich erwog die Sache im Stillen.

Im Jahre 1901 starb meine Frau, die, selbst eine Künstlernatur, 25 Jahre hindurch lebhaftesten Anteil an allen meinem Schaffen genommen hatte. Die Zertrümmerung eines solch glücklichen Zustandes bringt ja jeden Menschen in eine Art von Vernichtung hinein — das Gefühl des Alters kam über mich und ich gab alle Zukunftspläne auf. Die Zeit aber erwies sich auch bei mir heilend, und langsam, fast mit

einem Gefühl als ob ich damit Unrecht täte, erwachte die Freude an meiner Arbeit wieder, und so empfand ich stark daß dies die einzige Freude sein solle die mich noch durch den Rest des Lebens begleiten würde.

Die so überaus gnädige Teilnahme die mein hohes Fürstenpaar mir in dieser so schweren Zeit erzeigte war auch eine rechte Stärkung für mich. Als ich im Jahre 1904 als Gast Ihrer Königlichen Hoheit in S. Moritz weilen durfte kam auch der Plan der Wandbilder wieder zur Sprache und so sagte der Großherzog einmal scherzend: „Wenn wir Weißbärte noch etwas unternehmen wollen so wäre es jetzt Zeit." Diese so feinfühlige Ermunterung verfehlte ihre Absicht nicht, ich faßte den Entschluß die Bilder ohne alle weiteren Bedenken nun gleich in Angriff zu nehmen — aber erst dann wenn ich meiner Sache sicher sei, daß ich die Aufgabe auch noch bewältigen könne darauf einzugehen, daß ein Bau dafür errichtet werden sollte.

So ging ich nun ans Werk und zwar ging ich von einem kleineren dreiteiligen Weihnachtsbild aus, welches ich als Vorlage für ein Weihnachtstransparent das groß gemalt wurde entworfen hatte, da diese Arbeit sehr den Beifall der hohen Herrschaften gefunden hatte so malte ich es nun in der Größe wie ich mir etwa die Cyklusbilder gedacht hatte als Anfang desselben. Die Luftwirkung des Transparentes suchte ich auch in diesem Wandbild festzuhalten. — Damit stand nun der ganze Plan fest — es wurden elf Bilder, jedes drei Meter hoch und ein Meter 60 breit, diese füllen fünf Flächen des als Achteck gedachten Raumes. An die Eingangswand, an die anderen drei Flächen über und um die Tür herum machte ich die zwölf Monatsbilder in allegorischen Figuren und acht Planetenbilder in Köpfen — die sieben Planeten nach alten Kalenderregeln abwechselnd als Jahresregenten gedacht, zugleich auch als Repräsentanten der sieben Wochentage. — Der Raumeinteilung wegen brauchte ich acht Bilder und so machte ich noch die Erde dazu. Jedes dieser zwanzig Bilder circa 80 Centimeter hoch und 70 breit. — Diese Kalenderbilder habe ich gleich nach der Fertigstellung des Weihnachtsstriptychons zuerst gemalt. Ueber jedes der Monatsbilder kommt das entsprechende Tierkreisbild in Eichenholz geschnitzt als friesartiger Abschluß.

Darauf da ich meiner Sache sicher war unternahm ich die großen Bilder und sah beruhigt dem Bau entgegen — die Platzfrage machte freilich noch allerlei Ueberlegungen notwendig aber ich sah es nicht ungern daß der Anfang des Baues sich etwas verzögerte damit ich womöglich alle Bilder schon fertig hätte ehe angefangen würde.

Dem Großherzog konnte ich nur noch einige Entwürfe zu den Bildern zeigen. Leider konnte er die Ausführung nicht mehr erleben. Aber das Werk ist unter seinem starken Schutz entstanden und so möge es für ihn ein Denkmal seiner ächten Kunstliebe sein.

Die elf Wandbilder sind folgendermaßen geordnet. Zuerst links von der Eingangswand die drei Weihnachtsbilder zuerst die Verkündigung bei den Hirten, dann das Kind in der Krippe über dem Stalle Gottvater in weißer Wolke, als drittes die heiligen drei Könige durch die Nacht reitend.

Sollte es mir gelungen sein das Weihnachtswunder wie es frommes Volksgefühl mit schaffender Phantasie zu einem Märchenzauber gestaltet hat ein wenig zum Ausdruck zu bringen, vielleicht etwas von der Volkspoesie die namentlich in Süddeutschland Weihnachtskrippen aufgebaut hat, in mein Weihnachtsbild hinein zu retten so ist der Zweck desselben erfüllt. — Dann folgt in einer der kleineren abgeschrägten Ecken des Raumes ein Bild mit der heiligen Familie in einem frühlingsgrünen Tälchen — oben im Blau ein Engelsreigen. Dann kommt die Versuchung Christi auf dem Berge die Gegend alpenartig mit aufwallenden Nebeln; dann das Bild: „Christus im Lehramt" so etwa an den Ausspruch erinnernd: „Kommet her zu mir alle die ihr mühselig und beladen seid!" Auch die Mütter mit Kindern sind bei der Zuhörerschaar, Magdalena kniet zu des Erlösers Füßen. Den Hintergrund bildet eine Stadt auf dem Berge mit großer Wolke darüber. — Daran schließt sich das Nachtbild: Christus am Oelberg und die schlafenden Jünger. An der zweiten abgeschrägten kürzeren Fläche befindet sich die Kreuzigung mit Maria Johannes und Magdalena — das matte fahle Licht einer Sonnenfinsterniß liegt über Himmel und Gegend.

Auf der folgenden längeren Wand dem Weihnachtstriptychon gegenüber ist ein Ostertriptychon. Das erste Bild desselben ist eine Hölle, ein Bild des Unfriedens und Kampfes, — Feuer und Rauch, aus der Höhe stürzende Menschenkörper, Amor kämpft mit dem Tod, dem er die Krone vom Kopf reißen will, indem dieser mit einer blinkenden Sichel nach ihm haut — unten kämpfende Brüder und Höllenthiere — durch diese Hölle wollte ich das Gefühl der Zerstörung symbolisieren, die Trostlosigkeit die nach dem Kreuzestode eingetreten ist. — Auf dem Mittelbild schwebt der Auferstandene in heller Luft mit der Siegesfahne über einem mit Schlüsselblumen bewachsenen Hügel; unten liegt wagerecht ausgestreckt ein Totengerippe. — Der Schlüsselblumenhügel zieht sich auch noch ins dritte Bild hinüber und verbindet es



ERNST KREIDOLF, Interieur.



J. M. OLBRICH, Warenhaus Tietz in Düsseldorf.
(Aus dem 3. Sonderheft der „Architektur des 20. Jahrhunderts".)

mit den beiden anderen. Das Bild ist etwa so daß man es das Land der Erlösten nennen könnte, vorn am Grabeshügel singende Engel wie auch die Jungfrauen im Hintergrund in weißen Gewändern, rechts bringen Kinder ein schönes Eidechse gewordenes Höllentier heran, Schaaren weißgekleideter Menschen wandeln auf Pfaden durch Oelbäume zu einem auf dem Berge liegenden Tempel hinauf.

Man kann nun vielleicht sagen: wie kann man eine Kalenderwand mit teilweise heidnischen Vorstellungen in den gleichen Raum bringen, in dem als Hauptsache Bildnisse aus dem Christusleben sich befinden? Darauf möchte ich bitten man möge alle diese vielgestaltigen Vorstellungen und Darstellungen unter dem Begriff des Jahres zusammenfassen, das als Maßstab alles Wachsens in der Zeit zum Symbol gewordenen Jahres, in welchem alle unsre Freuden und Leiden zum Ausdruck kommen, in welchem wir auch unsere geistigen Freuden und Trauerfeste feiern, unsere Jahrestage abhalten unsere Geburtstage und Gedenktage für die Verstorbenen. So hat dieser Maaßstab der Zeit wie er durch den Kalender sich darstellt von jeher die Phantasie der Menschheit erregt.

Sonne Mond und Sterne zeigen ordnen regieren die Zeit. Sie ordnen auch das in der Zeit verlaufende Menschenleben. Ihr Einfluß auf das Dasein ist gewiß, aber er ist unerforschlich und wie um alles Geheimnisvolle webt die Phantasie mit ihren Ahnungen und spricht sie in Zeichen und Bildern aus. Die uralte Phantasiebelebung die von dem ewigen Wandel der Sternbilder, welche die Monate heraufführen, ausging — personifizierte diese Vorgänge und wollte ihre Götter, Helden und Heiligen im Laufe des Jahres immer wieder sich vergegenwärtigen; sie brachte sie in Verbindung mit dem Wetter mit Kälte und Wärme, sie schuf die Eisheiligen, Reif- und Schneemänner.

Es ist das Kalendermaß an dem sich das etwa 70 Jahre währende Menschenleben abspielt, sein Entwickeln, sein Keimen, sein Kindheitsfrühling, das Blühen, die Vollkraft des Sommers, die Früchte des stillen Herbstes und die Entsagung und das Absterben im Winter — aus dessen Ruhe die Hoffnung ewigen Lebens und der Auferstehung zu demselben hervorwächst, die Hoffnung auf ein neues Leben zu geistigem Wachstum des Menschengeschlechtes.

Wenn man nun eine Erklärung verlangt die diese Malereien in eine gewisse Einheit ordnen will so möge man immerhin sich etwas vorstellen wie ein Bilderkalender, ein Festkalender in welchem eine Reihenfolge des menschlichen Daseins dargestellt ist an altehrwürdige Symbolik treu sich anlehnend. So folgen sich auch die christlichen Feste:

Verkündigung, Weihnachten, Drei Könige der Lebensgang durch Fasten und Entsagung zur Passion, Auferstehung, — Pfingsten — Gemeinschaft der Heiligen und ordnen sich dem Kalenderjahre ein.

Nun muß ich aber freilich gestehen, daß es nicht mein Programm war einen Festkalender zu gestalten, ja daß der Kalendergedanke sich erst später in den Plan hereingefunden hat — aber ich denke daß ich weder durch das sich einstellende Auseinanderherauswachsen der Bildercyklusse, noch durch diese nachträgliche Erklärung gegen das Wesen der Kunst gesündigt habe. Es liegt ja gewissermaßen im Wesen eines jeden Cyklusses, daß er als in der Zeit verlaufend mit dem Kalendermaß gemessen werden kann.

Wir geben uns oft rechte Mühe daß wir ganz Fremdes, z. B. indisches und japanisches Geistesleben in seinen Aeußerungen verstehen und schätzen — wir sehen da gar viel Krauses, folgen aber auch den wunderlichen Gängen gerne die tief graben und versuchen ewige Schätze für den Menschengeist zu gewinnen. Ich denke aber auch daß auch unser europäisches Geistesleben noch nicht so weit ist, daß man es in die Formel daß 2 und 2 gleich 4 ist zurückführen kann. Die Kunst wenigstens muß andere Wege gehen wenn sie ihre Blumen finden will. —

Die Umrahmung der Bilder in diesem Achteckraum ist Eichenholzvertäfelung. Ueber den Bildern laufen friesartige Holzschnitzereien mit allerlei symbolischen Zügen.

Der Vorraum vor diesem Bildersaal ist reich mit Majolikamalerei geschmückt — die gleichsam als Schmuck auf der weißen Wand verteilt, ja zerstreut ist. — Die Majolikamalerei hat — infolge ihrer Technik — ihres Materials etwas Edles an sich und ich kann mir kaum einen schöneren Schmuck für Architektur denken als solche Malerei wenn sie mit künstlerischem Sinne angewendet wird; — es ist dabei jedenfalls auch nicht nötig, ganze Wände damit zu verdecken da man sie so gestalten kann daß sie nur als Schmuck erscheint.

Die Majoliken sind in der Großh. Manufaktur, welche Großherzog Friedrich 1901 ins Leben gerufen hat, nach meinen Entwürfen ausgeführt. Diese Anstalt hat unter der Leitung von Herrn Prof. Süs und in Mitarbeit verschiedener Karlsruher Künstler schon recht viel künstlerisch Erfreuliches hervorgebracht. Süs ist meines Wissens der erste Keramiker der in Deutschland die altitaliänische Majolikatechnik wieder angewendet hat. Die Majoliken in meinem Bau sind von Prof. Süs und Herrn Maler Gebhardt ausgeführt, zwei Fenster die in dieser Majolikawand sich befinden wurden durch Glasmalerei abgetönt um sie

mit der Wand in Harmonie zu bringen. Herr Glasmaler Drinneberg führt diese Fenster aus.

Die Holzschnitzereien hat Herr Oskar Schill so ausgeführt wie ich sie selber ausgeführt hätte wenn ich der Technik der Holzbildhauerei mächtig wäre. Herr Oberhofbaurat Amersbach hat den Bau errichtet und ich möchte ihm hier meinen Dank aussprechen. — Ich möchte noch gar vielen die durch ihre Teilnahme am Entstehen des Werkes mitgewirkt haben meinen Dank sagen, ich kann es nur im Stillen tun, denn teilnehmende Geister die im Stillen wirken, wollen nicht „berufen" sein. —

Dies ist ein Versuch zur Erklärung einer Arbeit die in verhältnismäßig kurzer Zeit ausgeführt, aber doch wohl als Endresultat einer langen Lebensarbeit zu betrachten sein dürfte.

Diese Erklärung gebe ich Ihnen, obgleich ich weiß, daß wohl jeder, der die Bilder sieht, keine Erklärung dafür brauchen wird. — Der gegenständliche Gedankengang ist der denkbar einfachste und was etwa an Empfindungswert durch das Mittel der Malerei darin liegt, das muß ja doch jeder, je nach seinem guten Willen herausholen. —

Kunstgenuß hat doch nur der welcher das Stück Empfindung, das in der Kunst steckt herauszuholen versteht. — Das ist eine alte Sache. —

Hochachtungsvoll

Ihr ergebener

Hans Thoma.

ERWANDERTER KUNSTGENUSS

Wenn ich nach längerer Pause in der Sommerfrische einmal wieder mit meinem Malgerät ausziehen kann, um allerlei Schönheit in Gottes schöner Natur im Bilde festzuhalten, so sind's zwei Arten von Motiven, die sich mir darbieten.

Die einen könnte man die „Donnerwetter!-Motive" nennen — das sind die, die durch auffallende lineare oder farbige Erscheinung, durch auffallend schöne oder groteske Form oder Farbe oder auch durch drastische Symbolik, durch überschäumende Lustigkeit oder ergreifendste Tragik mit einem Schlage sich dem Auge förmlich aufdrängen — ein prunkender Sonnenuntergang, eine Sturmszene auf der Heide oder am Meer, ein wirkungsvolles, verwittertes altes Stadttor, eine bunte Marktszene, ein verfallener alter Friedhof u. dgl. m. — kurz allerlei Motive, bei deren Erblicken man unwillkürlich stehen bleibt, wie angedonnert

stehen bleiben mußl und ebenso unwillkürlich sagt: Donnerwetter! ist das großartig! —

Es gibt aber noch eine zweite Art von Motiven, die sich einem nicht aufdrängen, die man suchen muß! Suchen muß — das klingt so, als wenn diese besonders selten! — in Wirklichkeit sind sie aber in viel größerer Anzahl da als jene! — Feine, keusche, kleine Motive am Wegrand, auf freiem Felde, in Höfen und Winkeln des Dorfes oder der Stadt — eine kleine stille, farbenfeine Blumengruppe am Knick, ein stilles Haferfeld in abendlichem Grau, darüber sich ein stiller wolkiger Abendhimmel spannt, der nur in einem schmalen Spalt das Abendrot durchschimmern läßt, zwei Entchen am grünen Teich, die sich putzen, eine blumige Waldwiese, die zwischen den Stämmen eines Waldes hindurchlugt, eine feingeschwungene Wegbiegung, eine Laube, durch deren Zweige die Sonne auf den Tisch mit der rosa Decke und dem einladenden Kaffeegeschirr fällt. — Bei oberflächlichem Vergleich mit obigen „Donnerwetter!-Motiven" möchte es scheinen, als ständen sie an Schönheit weit hinter denen zurück — das ist aber durchaus nicht der Fall! Sowie man sie erst einmal erwischt hat, entpuppen sie sich als genau so große Schönheitswunder, als genau so lustig oder ergreifend — ja, nicht selten sogar als viel schöner, namentlich im Sinne vornehm schöner, als noch viel lustiger, liebenswürdig lustiger, als noch viel ergreifender in dem Sinne, wie eine stillgetragene Trauer uns doch noch tiefer ergreift als alles Schwarz der zur Schau getragenen. Und wie gesagt, ist man ihnen erst einmal auf der Spur, so reiht sich überall, sei's wo es wolle, eins solcher feinen, liebenswürdigen Motive ans andere! Auf eine Strecke von wenigen Minuten findet das Auge des Malers ihrer eine ganz erstaunlich große Anzahl und Auswahl!

Ich denke insbesondere an einen kleinen verschwiegenen „Redder" (d. i. auf gut Holsteinisch ein von Hecken oder besser gesagt Knicks eingefaßter breiterer Weg zwischen zwei Feldern), der sich in der Sommerfrische, wo ich in den letzten Wochen saß, gegenüber unserem Hause hinzog — und während ich dort entlang schlenderte und fast Schritt für Schritt stehen blieb und tausendfältige Schönheit in größter Abwechslung fand, radelte, autelte, galoppierte und kariolte auf der parallel zu meinem Schwertlilienweg, wie die Kinder ihn getauft hatten, verlaufenden Chaussee die angeblich in der Sommerfrische die Natur genießenwollende Menschheit dahin! — dem einen berühmten „Donnerwetter!-Motiv", der einen berühmten Schönheit des Ortes, dem Strande, zu! Ich habe manchmal, wenn mein Blick die Chaussee einmal streifte und ich mir vorstellte, daß die guten Leute nun nach ein paar Minuten



FROBENIUS, Melodien.


Juli
1 Theobald
2 Maria Heims.
3 Kornelius
4 Ulrich
5 Wendelin
6 Dominika
7 Willibald
8 Kilian
9 Cyrillus
10 7 Brüder
11 Rahel
12 Nabor
13 Anaklet
14 Alfred
15 Heinrich
16 Ruth
17 Alexius
18 Maternus
19 Rosina
20 Margareta
21 Dietrich
22 Maria Magdalena
23 Apollinaris
24 Bernhard
25 Jakob
26 Anna
28 Martha
Gewitter
Erdferne
Regen
Wind
abwechselnd schön
wolkenlos
Hundstags Anfang
beständig
heiß
blauer Himmel
Juli Heumond

ausstiegen, sich am Strand umguckten, ihr Ah! und Donnerwetter! usw. ausriefen, ihn eine kleine halbe Stunde pflichtschuldigst bewunderten und sich dann „getaner Arbeit froh" ins Wirtshaus setzten, halb belustigt, halb bedauernd lächeln müssen. — An unzähligen Schönheiten waren sie vorübergehuscht, um eine einzige zu finden — und die ward ihnen bald schal, weil sie wiederum nicht imstande waren oder sich nicht die Mühe gaben, sie in ihrer Abwechslung, in ihren Einzelheiten so zu genießen, wie ich meinen Schwertlilienweg. Ihr Auge war eben nur auf „Donnerwetter!-Motive" eingestellt, für andere war's blind! — ob von Haus aus, ob blind geworden?

Ich habe in dem entzückenden kleinen Städtel Stolberg im Harz einmal eine ähnliche Szene erlebt. Kamen da zwei Radler vom Auerberg herab angesurrt, sprangen auf dem Marktplatze ab, guckten zu dem ob seiner merkwürdigen Treppe berühmten alten Rathause empor, schauten, aufs Rad gelehnt, flüchtig einmal rechts und links hin, kauften dem Händler ein paar Ansichtskarten ab, sprangen wieder auf — fertig mit Stolberg, der entzückenden Dornröschenstadt voll reizvollster architektonischer und malerischer Schönheiten, mit deren flüchtigem Festhalten ich schon über 14 Tage beschäftigt war! — und schnurrdiburr waren sie wieder draußen! — Was sollten sie noch da, die berühmte „Donnerwetter!-Schönheit", den Marktplatz, hatten sie ja gesehen!

Im ersteren Falle handelte es sich um das Sehen des Schönen in der Natur, im zweiten um das Sehen von Kunstwerken auf Reisen — täusche ich mich in der Befürchtung, daß die meisten von uns unterwegs auf der Suche nach packenden „Donnerwetter!-Motiven" an einer Unzahl ebenso oder weit schöneren Sachen auch so vorübereilen?

Man möchte annehmen, die schnellen modernen Verkehrsmittel trügen die Schuld daran — dem ist aber nicht so, man kann z. B. am Eisenbahnfenster sitzend in ähnlicher Weise, wie ich am Schwertlilienweg es machte, eine ganze Menge reizvoller kleiner Bildchen genießen, nicht gerade solche Kleinigkeiten, wie ich sie oben nannte, aber im Charakter doch ähnliche, nur räumlich umfangreichere Delikatessen, die Höhe des Standpunktes in der Eisenbahn ist eine für landschaftliche Blicke äußerst günstige. Und man beobachte einmal die Leute am Eisenbahnfenster, ob deren Gebaren zeigt, daß für ihr Auge sich solch ein Genuß an den andern reiht — meist, wenn sich's nicht um eine Fahrt z. B. im Gebirg handelt, wo ein packendes Bild dem andern folgt, gucken sie recht gelangweilt hinaus und geben's mit der Zeit ganz auf. — „Durch diese gottsträfliche Gegend muß ich Unglückswurm nun alle Wochen zwei- oder dreimal fahren!" hörte ich einmal, während

einer Eisenbahnfahrt im herrlichen Moseltal jemand klagen! Nein, die schnellen Verkehrsmittel sind's nicht, an denen die Schuld liegt, wohl aber haben sie dazu beigetragen, die Neigung zum Auffallenden zu verstärken, so weit, bis die meisten von uns zum Schauen des Intimen, Stillen, Feinen überhaupt unfähig geworden sind! Mühelos können wir ja auf Reisen vermittels unserer Verkehrsmittel eine ganze Menge von auffallenden und deshalb berühmten Naturschönheiten und Kunstwerken „pro Tag" aneinander reihen — ich sage eigens „pro" Tag!, um mich damit dem gedankenlosen, rein geschäftsmäßig die Einzelnummern des Programms im Reisehandbuch herunterleiernden Sehen unserer meisten Reisenden anzupassen! — Eine ganze Reihe von Städten, die einen Künstler jede für sich lange, lange Zeit beschäftigen: Goslar, Wernigerode, Quedlinburg, Halberstadt, Ballenstedt, lassen sich so, namentlich für den glücklichen Besitzer eines Autos, in einem Tage „bequem abmachen", wie's manchmal im Reisehandbuch heißt. — Der Eisenbahnreisende wird durch den Fahrplan ja „leider" manchmal gezwungen, sich hier und da in einer alten Stadt länger, als er zum Anschauen nötig hat, aufzuhalten! — ich kenne jemand, der sich in Heidelberg, in Heidelberg! bei $2\frac{1}{2}$-stündigem Aufenthalt und schönstem Wetter zwischen zwei Zügen die letzten $1\frac{1}{2}$ Stunden im Bahnhof aufhielt!

Und wie die modernen Verkehrsmittel unzweifelhaft ein Stück zur Förderung des oberflächlichen Sehens, des Sensationshaschens beim Kunstgenuß (ich rechne hier das Anschauen der Schönheit in der Natur als Übungsmittel für das Betrachten von Gemälden mit zum Kunstgenuß) beigetragen haben, so ist ebenso unzweifelhaft umgekehrt das Verzichtleisten auf diese Verkehrsmittel ein gutes Mittel, um sich wieder ein vertieftes Sehen und Schauen zu erobern!

Wir sehen in unsern Tagen den Wandertrieb in noch nie dagewesener Kraft, allen Verkehrsmitteln zum Trotz scheinbar, in Wirklichkeit sie sehr wohl vernünftig benutzend, wiedererstehen, und ich glaube, daß uns darin ein nicht nur nicht übler, sondern sehr wertvoller Bundesgenosse in unsern Bestrebungen für Vertiefung und Gesundung der künstlerischen Kultur unseres Volkes erwächst! Ich halte das Wandern geradezu für eins der ausgezeichnetsten Mittel zur Anbahnung eigenen, selbstgewonnenen, gesunden, festwurzelnden vertieften Schauens — eines Schauens, das nicht nach irgendwelchen Theorien oder Rezepten lediglich angelernt ist und mit diesen Theorien der Mode folgend wechselt! — und damit zur Anbahnung gesunden, herzlichen Kunstsinnes!

Gewiß, wir kommen nicht so schnell auf der Landstraße vorwärts

wie mit dem Auto! Aber einmal sind wir nicht an die Landstraße gebunden, sondern können den kaum sichtbaren Waldweg, den schmalen Pfad durchs Kornfeld gehen, können jeden Augenblick abschweifen, wenn uns links oder rechts etwas Schönes zu winken scheint. Und zum andern ist gerade das langsame Voranschreiten das richtige Tempo, um unser Auge in zweckmäßiger Ruhe umherzuschicken und Eindrücke pflücken zu lassen!

Und was reiht sich nicht unterwegs alles aneinander an natürlicher Schönheit und menschlicher Kunst!

Farbenstimmungen, Farbenverbindungen aller Art — Farbeneinfachheit, Farbenzweiklang, -dreiklang bis zur fröhlichsten Farbenpracht!, zarte Farben, kraftvolle Farben, leuchtende und gebrochene Töne, lachende und düstere Töne, vornehme feine und packende gewaltige Farbenwirkungen, — die feinen Farben des Morgens und die weichen des Abends, die frischen Farben des Frühlings, die leuchtenden Farben des Sommers, die feurigen des Herbstes, die gebrochenen des beginnenden Winters, das Weiß-Dunkel des Schneewinters, — in immer sich erneuernder Abwechslung schaffen Tages- und Jahreszeiten, Morgen-, Mittags- und Abendsonne, helle und verschleierte Sonne, Abend, Mondnacht, Nebel, Gewitterstimmung usw. im großen Landschaftsbilde, wie im kleinen Blumenstilleben am Wegrand, am Meeresufer, wie im Gebirg, im Dorf oder Städtlein, in jeder Gegend, die unser Fuß durchschreitet, andere wundersame Farbenbilder. —

Linienschönheiten, seien's die gewaltigen oder feinen Linien eines Gebirgs, seien's die malerischen Umrisse eines turmgeschmückten Städtchens, seien's die vom Westwind zugestutzten charakteristischen Umrisse eines baumgeschützten Örtchens oder Gehöftes an der Nordseeküste oder seien's die schönen Linien eines sich windenden Weges, eines Buchenwaldes, auf den wir von oben her blicken, oder seine stolzen weißen Stämme zur Seite unseres Weges, die Wellenlinien des Meeres oder irgendwelches Linienspiel der Pflanzenwelt im Umriß des Baumes wie in der pflanzlichen Kleinwelt. —

Linien- und Farbenschönheiten zusammen, sich hebend oder sich durchkreuzend, in tausenderlei Gesamtstimmungen zwischen Stille und Jubel, zwischen Anmut und Erhabenheit, zwischen Größe und einer Fülle prickelnder Reize — bald die Farben nur die Begleiter kraftvoll sprechender Linien, bald diese kaum zum Bewußtsein kommend vor den überwältigenden Schönheiten der Farbe. —

Der Gegensatz von Licht und Schatten in seiner energischen Plastik, im einzelnen wie im großen — denken wir an ein Landschaftsbild,

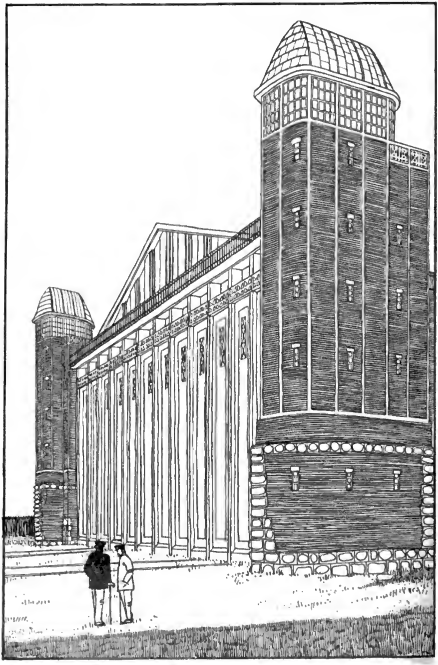
dessen Vordergrund im tiefen Schatten liegt, während im Hintergrunde die Sonne eine Bergwand, einen hochgelegenen Ort, eine ferne Ebene, eine ferne Insel bestrahlt! — oder in seinem Spiel — denken wir an die Wolkenschatten, die über eine sonnige Ebene huschen. — —

Das Leben in der Natur, von solcher Jagd gigantischer Wolken am Himmel an bis zum Leben der uns über den Weg huschenden, um uns gaukelnden Tierwelt, vom Dahinfegen des Sturmes über die Lande an, der die Bäume im Kampfe sich biegen läßt, der das Kornfeld wie ein Meer in wundersamen Wellen sich wiegen macht, bis zu all den farbig malerischen oder sonstwie uns fesselnden, uns belustigenden oder ergreifenden Szenen des menschlichen Lebens neben und auf unseren Wegen usw. — Gewiß, vieles davon können wir sehr wohl auch sehen, wenn wir in der Eisenbahn oder im Auto durch das Land rasen, aber vieles, sehr vieles auch nicht, das erschließt sich uns erst, wenn wir beschaulich durch das Land wandern — genau so, wie wir sehr wohl, wenn uns ein Cicerone durch eine Gemäldegalerie jagt, einige berühmte „Donnerwetter!-Motive" zu sehen bekommen, aber alles Dazwischenliegende, d. h. die große, große Mehrzahl des zur Schau Gestellten, und darunter vielleicht viel größere Perlen, nicht!

Ganz insbesondere ist das Wandern für das Sehen, Verstehen und Genießen menschlicher Kunst in Stadt und Land der beste Weg. Der Wanderer geht, indem er aus der freien Natur, an Zaun, Holzfällerhütten, einsamen Gehöften u. dgl. vorüberschreitend, allmählich schrittweise in Dorf und Stadt gelangt, gewissermaßen selbst den Weg nach, den die Kunst einst gegangen ist, und kommt so dazu, eine ganze Anzahl von Gegenständen schon als zur Kunstbetrachtung gehörig, wenn auch noch nicht als Kunstwerke selbst, mit zu betrachten, die wir in unserer gewöhnlichen Anschauung, die die Kunst erst beim reichgeschmückten Patrizierhaus oder der „garantiert" gotischen Kirche beginnen läßt, als völlig unwichtig, ja lächerlich, über die Achsel ansehen, trotzdem in ihnen die Anfänge unserer Kunst stecken: z. B. die Erdgruben mit primitivem Dach drüber, die man in der Lüneburger Heide noch heute als Rübenkeller u. dgl. benutzt, und die in ihrer Anlage und Konstruktion den Beschreibungen Tacitus von derzeitigen germanischen Wohnungen völlig entsprechen, die nur aus einem hohen Dach bestehenden Schafställe der Heide, den Flechtzaun, der unseren Alten das Mittel gab, Wände zu bilden, als sich ihr Haus aus der Erde heraushob u. dgl. m. Wenn der Wanderer recht zuschaut, wird sich ihm z. B. in der Lüneburger Heide der ganze Entwicklungsgang des niedersächsischen Bauernhauses aus solch einer Erdhütte enthüllen,



HANS THOMA, Schwarzwaldlandschaft.



BRUNO MÖHRING, Fassadenentwurf für eine Luftschiffbauhalle.

und anderswo wird's ähnlich sein. Das Bauernhaus, das uns primitiv erscheint, wird ihm schon als Endpunkt einer ganzen Entwicklungsreihe erscheinen, und er wird es natürlich mit ganz anderen Augen anschauen.

Indem er die charakteristische Art des Landes während der Wanderung in sich aufnimmt, die Wurten, die riesigen Deiche, die vom Wind erzeugte charakteristische schräge Umrißlinie allen Bauwerks z. B. an der Nordseeküste oder charakteristische Züge anderer Landschaften kennen lernt, während er vielleicht diese oder jene Wetterunbill am eigenen Leibe erfährt, wird er das einzelne Haus oder das ganze Dorf in erster Linie als das verstehen und empfinden, was es in der Tat in erster Linie ist, als ein schützendes „Obdach", dessen Gestalt innig mit der Natur des Landes zusammenhängt — mit der Natur des Landes in bezug auf Wetter, als auch auf die von ihr den Bewohnern aufgenötigte Betriebsart.

Es wird ihm einen ganz besonderen Genuß gewähren, wenn sich ihm nunmehr mit einem Male die monumentale Sprache dieser einfachen Architektur enthüllt, wenn da, wo er vielleicht sonst nur triviale Alltäglichkeit sah, plötzlich die einfachen Umrisse der Häuser oder des Dorfes anfangen, von grauer Vorzeit, von jahrhundertelangen Kämpfen mit Wind und Wetter zu erzählen! Er wird keinen Augenblick im Zweifel sein, daß er dieses oder jenes einsame Gehöft in seiner charakteristischen Lage, mit seinen Schutzbäumen usw. — mir stehen gerade solche kürzlich geschaute Eiderstedter Hauberge vor der Erinnerung! — daß er diese charaktervolle Dorfanlage mit ihren sprechenden Umriß schon zur Kunst mitzuzählen hat!

Und wenn er nun eintritt und an allerlei kleinen Zügen sieht, wie der menschliche Schönheitstrieb mit allerlei kleinen Mitteln, mit etwas einfachem Schnitzwerk am Gebälk, an Tür und Fenster, mit Farbe, mit natürlichem Grün oder Blumenschmuck außen, mit praktischer, netter Einteilung und Einrichtung innen verstand, aus dem schützenden und bergenden Obdach ein wohnliches schmuckes Heim zu machen, wenn er in allerlei altem Gerät sieht, wie überall praktische Zweckmäßigkeit in drolliger Erfindung mit fröhlicher Schmuckliebe sich einte, wird er Genuß über Genuß finden! Ganz einfache Sachen schon, eine Türlösung vielleicht, die so oder so sich ergab, eine Eckabschrägung an der Straße, ein Anbau eines Hauses, ein nettes kleines blumiges Gärtchen, die stille weiße, alte Kirche, die primitiven Kreuze des Dorftischlers u. a. m. werden jetzt zu ihm sprechen, werden ihn fesseln, ihn lustig überraschen, ihn ergreifen, ihn rühren — er hat auf seiner Wanderung

den Schlüssel gefunden, der ihm die einem andern verschlossene Pforte zum Verständnis der Eigenart des Ortes in seiner Kunst öffnete.

Es wird gar nicht selten sein, daß ihm solch einfache Schönheiten, die er sich zuerst nur freut, jetzt auch sehen zu können, mit der Zeit als besondere Delikatessen erscheinen werden, — wenn man während des Wanderns erst sehen gelernt hat, kann man im einfachsten, schmucklosen Hause, allein in seinen Verhältnissen, seinem Umriß, seiner Lage im Grün u. dgl., im einfachen schmucklosen Dorfkirchlein, das keinerlei historischen Stil aufweist, in der weihevollen Anlage des Dorffriedhofs wahre Wunder finden! Es sind gerade darin in unserem Deutschland noch allerlei Entdeckungen zu machen, die in ihrer Monumentalität, ihrer Weihe, ihrer Feinheit dem Wanderer lieber werden, als hin und wieder gefundene berühmte, reichgeschmückte Kunstwerke, die im Reisehandbuch mit drei Ausrufungszeichen verzeichnet sind!

Von Ort zu Ort führt den Wanderer sein Weg. Er beobachtet, wie die Grundzüge dieser einfachen Kunst in gleicher Landschaftsart sich gleich bleiben, wie aber überall individuelle Sonderzüge im einzelnen hinzutreten — eine andere Bemalung der Häuser, andere Gestalten des Friedhofschmucks. — Er beobachtet, wie eine alte Volksgrenze trotz gleicher Landschaftsform bedeutsame Änderungen hervorruft, andere Ortsanlage, andere Hausart, anderer Hausschmuck, anderen Kirchentypus. — Er beobachtet, wie die Form der Landschaft sich ändert und darum derselbe Volksstamm dementsprechend seine Kunst abgeändert hat. — Er kommt in ein landschaftlich wie volklich anderes Gebiet und steht wie in einer neuen Welt!

Gerade das Beobachten der leisen, allmählichen, auf große elementare Grundursachen zurückführbaren Veränderungen solch volkstümlicher Kunst ist für den Wanderer ein ganz erlesener Genuß — es treten als solche Ursachen zu den landschaftlichen und volklichen Bedingungen noch alte politische Zusammenhänge, konfessionelle Verhältnisse, soziale Zustände, die Nähe einer alten größeren Stadt oder einer alten Handelsstraße u. a. hinzu. Nicht nur sind die einzelnen Beobachtungen interessant, wichtiger, noch genußreicher ist der Einblick, den ihre Zusammenstellung in eine vielfach übersehene Seite des Lebens der Kunst gewährt! Man sieht damit, daß die Kunst eines Landes nicht beliebig sich gestaltet, sondern denselben ganz bestimmten Naturgesetzen unterworfen ist, wie alle andern Lebewesen — die Kunst erscheint einem hier geradezu als ein lebendes Wesen, das genau wie eine Pflanze sich den natürlichen Grundbedingungen seiner Heimat anpaßt und ihnen

gemäß seine Blüten entwickelt. Und man genießt nunmehr, dessen bewußt, das wundersame feine Zusammenpassen unserer alten volkstümlichen Kunst im Bauernhaus und Dorfanlage mit der umgebenden Landschaft doppelt!

Und wenn nun der Wanderer einer alten Stadt sich nähert, ist's ebenso. Er erkennt, wie auch sie in ihrer Lage, ihrem Grundriß, ihrer Art, ihrem Umriß einer natürlichen, aus dem Heimatsboden herausgewachsenen Blume gleicht, wie auch sie in ihren einfachsten Grundzügen schon ein interessantes Kunstwerk ist. Es wird ihm schon Genuß bereiten, ihre aus den Bedingungen der Lage, der Volksart und Hauptbetriebsart u. dgl. sich ergebende Anlage, ihre alten mit der des benachbarten Bauernhauses grundgleichen, nur infolge der städtischen andern Betriebsweisen, sowie der in der Stadt größeren fremden Einflüsse so oder so abgeänderten Bauweisen zu beobachten. Auch in der Stadt werden ihm vielfach gerade solche einfachen Sachen, die man sonst vielfach übersieht, die nette Art einer den natürlichen Verhältnissen fein entsprechenden oder sie kühn unterjochenden Platzbildung und -ausgestaltung, einfache, aber für Gegend und Volksart charakteristische Häuser, urwüchsige, drollige Techniken und Schmuckgedanken u. dgl. als Delikatessen erscheinen.

Er wird, indem er von solch grundlegenden einfacheren Gegenständen ausgeht und von da auf die reicheren Bauten u. dgl. übergeht, den richtigen Maßstab für diese gewinnen. Er wird die einfachen natürlichen Grundzüge in ihnen wiederfinden oder sich klar werden, daß es sich bei diesem oder jenem Gedanken dagegen um Fremdimport handelt. Er wird den Kampf des Alteignen und Fremden in der Bauweise der Stadt empfinden. Er wird in mancherlei, was man gewöhnlich leichthin für eine sonderbare, wohl gar unschöne „Entstellung" eines „stilrichtigen" Motivs, z. B. der Renaissance ansieht, das Streben des Eigenen sehen, sich mit dem Fremdling auseinanderzusetzen. Er wird manchmal zu genau dem entgegengesetzten Urteil kommen: er wird statt der Entstellung ein kraftvolles, schätzenswertes Neueigenes darin empfinden! Ja, Entstellungen wird es überhaupt für ihn nicht geben, — nur interessantes Leben, Spiel und Ringen zwischen alt und neu, heimisch und fremd, Notwendigkeit und Schmucklust: Keimen, Entwickeln, Aufblühen, Fruchtbringen und neues Keimen, Entwickeln usw. in steter Aufeinanderfolge durch die Zeiten! Die ganze Entwicklung der Baukunst der Stadt durch alle Zeiten ihres Bestehens wird sich ihm — oft lückenlos — in stufenweiser allmählicher Reihe offenbaren, und sieht er erst Lücken, so wird das Spüren nach Resten der

alten Architektur, die Anhaltspunkte für die Ausfüllung dieser Lücken bieten, eine ganz besondere Freude gewähren! Es ist ein ganz anderes Verstehen und Genießen der Stadt, als wenn jemand etwa mit der Eisenbahn im Mittelpunkt angekommen, erst die paar berühmten Prunkbauten beschaut und dann nach noch sonst vorhandenem Interessantem Umschau hält — der fängt da mit der letzten Seite des Buches an und hat damit das Auge und Verständnis für die ersten verloren! Was dem Wanderer, der allmählich hineingekommen ist, mit Recht sehr interessant erschien, wird diesem sozusagen mitten hinein Geflogenen leicht völlig reizlos erscheinen — was dem letzteren als Sehenswertestes oder allein Beachtenswertes erscheint, wird der Wanderer infolge seiner gewonnenen Fähigkeit verständnisvollen, natürlichen Sehens oft durch etwas anderes weit übertroffen finden, es wird ihm nicht selten nur als eine fremdartige Kuriosität erscheinen. Nur als Kuriosität, aber damit nicht uninteressant, sondern sogar im Gegenteil noch weit interessanter als jenem Eisenbahnfremden — ihre Schönheit an sich wird ja auch er sehen, aber ein zweites Interessantes wird er in ihrer Fremdartigkeit finden, die Erwägung: wieso kommt diese Merkwürdigkeit an diesen Platz? Und damit werden interessante historische Verhältnisse, Handelsbeziehungen u. dgl., auf die ein anderer gar nicht verfällt, sich ihm eröffnen, die Gestalt eines einzelnen merkwürdigen Mannes, die mit dieser „Kuriosität" verknüpft ist, wird vor ihm auftauchen u. a. m.

Unbefangenes eigenes, verständnisvoll gerechtes, nach allen Seiten hin bereichertes und vertieftes und sich stetig weiter bereicherndes und vertiefendes Sehen und damit unendlich vermehrtes und vertieftes, insbesondere noch herzlicher, inniger gewordenes Genießen, das sind die Früchte des Kunststudiums auf der Wanderung!

Auch gegenüber neuer Kunst, die dem Wanderer unterwegs vor Augen kommt, oder die ihm, ist er daheim, auf der Straße, auf der Ausstellung oder sonstwie entgegentritt! Wie ihm sein intimes Kennenlernen der Schönheit in der Natur und im Menschenleben die Mittel zu vertieftem Verständnis und Genuß in moderner Malerei und Skulptur gewährt — mancherlei monumentale Szenerien und Szenen werden ihm in bezug auf letztere insbesondere unterwegs die Augen öffnen! — so gibt ihm das Verständnis für natürliche, gesunde alte Architektur als Ergebnis natürlicher Verhältnisse und die gewonnene Wertschätzung auch einfachster, aber sprechender und die Merkmale gesunden Wesens an der Stirn tragender Bauformen die Mittel an die Hand, auch die Bestrebungen der modernen Baukunst einsichtsvoll zu beobachten und sich des gottlob sich mehrenden Guten in ihr herzlichst zu freuen!

O. Schwindragheim-Altona.

MEISTER WILHELM VON HERLE

Die Geschichte hat uns einige Namen überliefert, die durch die geistige Übermacht der sie tragenden Persönlichkeiten viele andere, vielleicht glanzvolle Namen im Laufe der Zeiten vergewaltigten, auswischten und die Taten ihrer Träger mit sich verknüpften — denn die Nachfahren, denen die Namen der unbedeutenderen Epigonen des Großen entfielen, häuften auf den seinigen, der wie ein Leuchtfeuer, all die kleinen Lichter in der Nacht des Vergessens überstrahlend, stets in die Gegenwart herüberlohte, alles was seiner Wesensart harmonisch war, und so kristallisierten sich die Taten der Zeitgenossen sowohl wie der Nachfolger, ja, nicht selten die Großtaten der Vorfahren an seine Person. Namen wie Homer, Moses und andere — und auch der eines Till Eulenspiegel, des genialischen Narren, gehören hierher.

Daß aber eine Persönlichkeit nur überaus wenig, vielleicht gar nichts von dem geschaffen hat, was die Nachwelt begeistert unter schmetternden Lobesfanfaren ihr zueignete, klingt hiernach nicht recht glaubhaft — und doch muß man, nachdem im vergangenen Jahr von mehreren Werken jenes altkölnischen Meisters Wilhelm von Herle, unter dessen Namen aller Wahrscheinlichkeit nach die Werke einer ganzen Reihe von Künstlern zusammengefaßt werden, der schöne Nimbus der Echtheit gefallen ist, sich darauf gefaßt machen, daß vielleicht in Zukunft anstatt der vielen Ausrufungszeichen ein großes Fragezeichen hinter die Taten des dunklen Meisters Wilhelm zu malen ist. — Seine Persönlichkeit selbst wenigstens ist ja nicht so ganz dunkel. In dem Buch „Columbae" des Schreins „Scabinorum" zu Köln wird seiner und seines ehelichen Weibes Jutte in Urkunden über den Erwerb von Erb- und Leibrenten zu mehreren Malen Erwähnung getan, ebenso in einigen Stadtrechnungen, und besonders in den „Fasti Limpurgenses", einer wohlbeschriebenen „Chronick von der Stadt und den Herren zu Limpurg auff der Lahn" gedenkt seiner Tilman Elhen von Wolfshagen mit höchstem Lobpreis in der bekannten Stelle: „1380. In diser zit was ein meler zu Collen, der hiß Wilhelm. Der was der beste meler in Duschen landen, als er wart geachtet von den meistern, want he malte einen iglichen menschen von aller gestalt als hette ez gelebet". Aber dieser ganze Superlativ kann für uns nichts besagen, da sich der Chronist allzugern in überschwenglichen Ausdrücken ergeht, was bei seinem engen Gesichtskreis, von dem seine Chronik überall zeugt, nur natürlich ist. Auch daß Meister Wilhelm einigemal in Stadtrechnungen von Köln genannt wird, während gewöhnlich kurzweg ohne besondere

Namensnennung darin vom „Mahler“, also vom Maler des Magistrats gesprochen wird, läßt nur darauf schließen, daß man Meister Wilhelm ausnahmsweise mal beschäftigt hat, weshalb sein Name besonders, der Unterscheidung halber erwähnt wurde, was bei dem bekannten regelmäßigen Stadtmaler überflüssig war.

Im Laufe der Zeiten schrieb man ihm, bald mit einem respektablen Aufwand von Gelehrsamkeit, bald ex consensu omnium gentium, wie Clemen treffend sagt, eine große Reihe von Werken zu, wie die hl. Veronika mit dem Schweißtuch, einen kleinen Hausaltar, der sich früher in einem Nonnenkloster zu Andernach befand, eine Kreuzigung Christi mit dem Donator Heinrich von Ryn, eine Folge von fünfunddreißig kleinen Bildern mit Darstellungen aus dem Leben Christi nebst dem Jüngsten Gericht, die Madonna mit der Erbsenblüte, einige Wandgemälde in St. Severin zu Köln, ferner die Wandmalereien im Hansesaale des Kölner Rathauses und endlich unter manch anderen Werken noch zwei, die im letzten Jahr so viel von sich reden machten, den Clarenaltar und die Madonna mit der Wickenblüte. — Von dem ersteren, der auf der alten Mensa im Kölner Dom als Hochaltar aufgerichtet stand, sollten vor einiger Zeit Kopien für die Marienburg angefertigt werden. Man nahm erstmal nur die Flügel von ihrem hohen Platz herab — bemerkte hier aber gleich, daß sie sich in einem überaus verkommenen, wüsten Zustand befanden und eine Reinigung unumgänglich notwendig sein würde.

Diese ging im Atelier des tüchtigen Restaurators Fridt vor sich, und was dabei zum Vorschein kam, sei mit den eigenen Worten Professor Clemens, dem wir die folgenden Entdeckungen hauptsächlich zu verdanken haben, wiedergegeben: „Zuerst kamen die Außenflügel an die Reihe, nachdem die obere deckende Schmutzschicht abgewaschen war, traten hier die ganz groben, derben, neueren Übermalungen zutage (verschiedene übereinander). Der ganze Fond, die Architektur: die feine Finalenzeichnung war in barbarischer Weise und total mißverstanden überschmiert, eine Art Baluster war hier eingefügt, die Krabben waren durch etwas wie Krautköpfe ersetzt. Die großen einzelnen Heiligenfiguren von den Außenseiten waren weiter total übermalt, es kamen zum Teil ganz andere Umrisse zum Vorschein, einige Gewänder hatten ein verspätetes Rokokomuster erhalten, darunter saß das echte gotische Dessin, manche Hände saßen an ganz anderer Stelle, und zuletzt durfte man sich auch hier an die Köpfe wagen, an die wir zuerst nicht heran wollten — und auch hier verschwand die obere Schicht sehr rasch, und darunter tauchten die alten Köpfe auf. Ganz

andere Gestalten standen zuletzt da, strenger, von einem großartig bewegten Duktus der Umrißführung, die Köpfe mit der charakteristischen Zeichnung, den scharf umränderten geschlitzten Augen, den von deutlichen Konturen umgebenen Haarmassen". So kommt eine Überraschung nach der andern, zumal die Übermalungen ganz lose auf den alten Farbschichten saßen, was zugleich darauf schließen ließ, daß sie noch jung waren — da sie, kurz nach Fertigstellung des Urbildes aufgetragen, mit dessen Farbschicht zweifellos eine untrennbare Verbindung eingegangen wären. So springt denn plötzlich die größte Überraschung herein. „Man konnte sich winden, wie man wollte — hier gab es keinen anderen Ausweg: hier lagen Übermalungen einer ganz neuen Zeit des 19. Jahrhunderts vor. Das Kreuzigungsbild auf der Tür des Mittelstücks sah am stärksten übermalt aus. Bei der Reinigung des Gemäldes fanden sich zwei andere Gekreuzigte unter diesem Bild, so daß nun auf einmal sechs Arme in ganz verschiedenen Höhenlagen erschienen. Und auf der Rückseite dieser Tafel hatte der Restaurator, um den Grund zu füllen, Papier verwendet, und unter dem gleichen Muster wie auf der Vorderseite erschien hier aufgeklebt ein quartgroßes Stück Zeitung vom Jahr 1861!"

Man kann sich eines Lächelns schlecht erwehren, wenn man nun an die Lobeshymnen denkt, die ein Kugler, Schnaase, Förster usw. vor dem Clarenaltar angestimmt haben, denn was da bona mente zum größeren Ruhme Meister Wilhelms gesungen war, galt lustigerweise einem ganz modernen Werke — einer Fälschung! Was uns da aber jetzt aus den Bildern anschaut, wäre eher würdig, gepriesen zu werden, denn ein großartig harmonisches, einheitliches Werk im strengen Stil der reifen Kölner Gotik hat uns die Hand des Restaurators aufgedeckt, und besonders „die gereinigten unteren Darstellungen auf den Innenseiten der Außenflügel stellen in ihrer delikaten Grazie und ihrer fein empfundenen Führung der Umrisse der Qualität nach wohl das Beste und Köstlichste dar, was die damalige Malerei in Westdeutschland zu schaffen imstande war ...." Wenn ich nun betone, daß zwischen den hier freigelegten Köpfen und denen des Hansesaales eine auffällige Verwandtschaft besteht, wird mancher aufhorchen — und das Ergebnis der raschen, stillen Kombination wird sein: also hat Meister Wilhelm doch den Clarenaltar gemalt! — Bei weitem nicht — darum nicht; denn dann müßte wenigstens erst erwiesen sein, daß er den Hansesaal ausgemalt hat. Wie er aber zu dem Ruf gekommen ist, das ist ebenso wunderlich wie einfach zugegangen. Auf Grund mancher Forschungen und Entdeckungen war man zu dem Resultat gelangt,

daß im Jahr 1370 die Summe von 220 mr (was nach unserem Geldwert za. 8000 Mk. sind) pictori pro pictura domus civium von der Stadt ausgezahlt worden war. Bei dieser auf die Ausmalung des Hansesaales bezüglichen Stelle war eben der Maler wiederum nicht mit Namen angegeben, in einigen anderen Rechnungen aber kam der Meister Wilhelm vor: ergo hatte er den Rathaussaal ausgemalt! — Man wird also wohl von neuem die Worte Firmenich-Richartz' würdigen müssen, daß man auch nach eingehender Erwägung und Prüfung des uns erhaltenen wissenschaftlichen Materials davon absehen muß, irgendwelche altkölnische Gemälde als Werke des berühmten Meisters Wilhelm anzusprechen.

Dies gilt auch für das zweite — oder vielmehr das eigentliche Streitobjekt, für die Madonna mit der Wickenblüte aus dem Wallraf-Richartz-Museum zu Köln. Hier jedoch ist die Frage, ob man es mit einer Fälschung zu tun hat, nicht so leicht zu entscheiden, da das reizende Triptychon im Gegensatz zum Clarenaltar, der sich eben in einem ganz desolaten Zustand befand, vorzüglich erhalten ist, — nur die Blüte hat einen verdächtigen, bis auf den Grund gehenden Riß. Die Meinungen bezüglich der Echtheit haben sich in zwei Lager gespalten; besonders seitdem auch Wilhelm Bode im „Cicerone" Stellung zu der Frage genommen hat und unter die um Hagelstange, den Direktor des Wallraf-Richartz-Museums, versammelten Getreuen getreten ist, der dafür plädiert, man solle die Madonna nicht in die Wäsche tun. Aber auch eine Autorität wie Bode wird den Zweifel an der Echtheit nicht beheben können, nachdem dieser so riesige Dimensionen angenommen hat — was ja auch allzu natürlich und begründet ist, wo Kustos Dr. Braune und Prof. Dr. Karl Voll sowohl dies Werk, wie die an selbiges lebhaft erinnernde, ähnliche Madonna mit der Erbsenblüte — hier trägt zur Abwechselung nicht die Madonna, sondern das Kind die Blume! — nach mehrtägiger Untersuchung als Fälschung aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnet haben, und letzterer sogar ankündigte, die Liste der Fälschungen altdeutscher, speziell altkölnischer Bilder habe erst begonnen. Auch die Begründung Bodes, daß die ganze Komposition, Empfindung, Zeichnung, Färbung, Malweise usw. das vielberufene Altärchen als ein völlig echtes Werk charakterisiere, kann heute nicht mehr als durchschlagender Beweis gelten, da wir Maler besessen haben und besitzen, die mit einer unglaublichen technischen und seelischen Anpassungsfähigkeit in der Mal- und Empfindungsweise einer längst versunkenen Zeit aufgegangen sind und da heraus geschaffen haben, was uns augenblicklich



EUGEN KAMPF, Ulmen in der Eifel.


Dezember Wintermond
3 Lucian
4 Barbara
5 Lucius
6 Nikolaus
7 Werner
10 Walther
11 Waldemar
15 Abraham
17 Lazarus
mild
schön
Regen
Schnee
Nebel
hell
kalt

wiederum trefflich durch die Stahlschen Werke aus dem Venedig des Quattrocento (in der Großen Berliner Kunstausstellung) dargetan wird. Bode selbst gibt dies auch zu, wo er von zwei anderen, ebenfalls im Wallraf-Richartz-Museum befindlichen „entzückenden kleinen Tafeln mit einzelnen Heiligen auf Goldgrund" spricht, die gleichfalls als Falsifikate jener neukölnischen Romantikerschule aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts erkannt wurden und „beweisen, wie vielseitig diese neu erwachende deutsche Kunst in Köln im Anfang des vorigen Jahrhunderts war, und wie sehr sie es verstand, sich in die so schwärmerisch von ihr verehrte alte kölnische Kunst hineinzuleben." Endlich kann der von Bode als Beweis für die Echtheit zuletzt angezogene Umstand, daß diese neukölnischen Bilder keine Risse aufweisen, während dies bei der Madonna mit der Wickenblüte der Fall ist, nicht als stichhaltig angesehen werden, wenn man nur bedenkt, welche verschiedenen Zusätze und Bindemittel die einzelnen Maler im Laufe ihrer Praxis bei Herstellung des Farbmaterials verwenden.

Trotz alledem wage ich nicht dafür zu stimmen, sich mit einer „Restauration" an dies Werk heranzumachen. Es steht bei seinem Publikum in höchster Gunst — mit Recht, denn nicht nur das Antlitz der Madonna, die voll verhaltener inniger Mutterfreude auf ihr Kind blickt, sondern auch das des Krausköpfchens auf ihrem Arm, das in der Linken einen mächtigen Rosenkranz mit dicken goldenen Kugelperlen trägt, während es mit dem anderen Patschhändchen das feine Kinn der Mutter zu streicheln sucht, ist von überaus hohem Liebreiz. Sein Gesicht ist allerdings glücklich fast bis in den Nacken verdreht worden, damit es nur gar mit seinem lieblich-naiven Ausdruck und seinen großen schönen Augen recht von der Kunst des Malers erzählen könne. Die Färbung und Zeichnung des Bildes zeugt von einer außerordentlichen maltechnischen Virtuosität. Die Temperafarben, deren unübertreffliche Behandlung man nicht genug bewundern kann, sind von großer Zartheit und doch von einer Leuchtkraft und Glut, wie sie sonst nur mit Öl erreicht wird, so besonders der Purpur und das Blau der Gewänder mit ihren tiefen satten Tönen. Dazu kommt noch, daß die Farben in ihren Übergängen von einer wunderbaren Weichheit sind, weshalb sie wie ineinandergeschmolzen erscheinen. — Sollte nun dies Gemälde auch eine Fälschung sein, es ist tatsächlich so köstlich, daß wir uns lieber ein schönes Idol erhalten sehen wollen, als vielleicht nach der Wäsche vor einer traurigen, kläglichen Leere zu stehen. Die Restaurationswut hat schon so manches Stück Schönheit und Poesie aus dem Land hinaus — restauriert. Was beim Clarenaltar

geglückt ist, braucht hier noch lange nicht zu glücken. Und wenn wirklich was darunter stäke, über den bekannten Meister Wilhelm würde es uns gewißlich auch nichts Neues mehr erzählen können und zur Auffrischung seiner Ruhmesgloriole kaum noch nötig sein.

Alwin Rath.

VON DER BAUKUNST DES LETZTEN JAHRES

Nicht jedes Jahr kann einen deutlich wahrnehmbaren Fortschritt, eine weithin sichtbare Richtungsänderung in der Baukunst bringen. Auf Zeiten ungestümen Werdens, in denen neue Gedanken flammend hervorbrechen, folgen naturgemäß ruhigere Zeiten, in denen das Auge der Mitlebenden nur schwer ein Fortschreiten der Entwicklung wahrnehmen kann. Spätere Geschlechter erst werden beurteilen, ob ein Fortschritt überhaupt vorhanden war, und erst aus einer größeren Reihe von Jahren entnehmen können, in welcher Richtung sich die Entwicklung bewegt hat.

Solch ein ruhiges Baujahr liegt hinter uns. Eine Erscheinung, die — wie beispielsweise die Darmstädter Ausstellung 1901 — einen Wendepunkt oder den Anfang einer neuen Ära bedeutete, ist nicht zu verzeichnen. Die Umkehr in der Baukunst, die in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts begann — d. h. die Abkehr von der Nachempfindung früherer Baustile und Rückkehr zu naturgemäßem baukünstlerischem Schaffen — hat sich im allgemeinen auf der ganzen Linie vollzogen. Selbst Behörden, die naturgemäß immer etwas schwerfällig im Verlassen altgewohnter Geleise sind, haben von der neuen Richtung gelernt und arbeiten, bald bewußt, bald unbewußt in ihrem Sinne. Wenn hie und da noch ein Bau entsteht, der nach der alten Weise in genauer Anlehnung an einen historischen Stil ausgeführt ist, wirkt er auf weitere Kreise heute schon unwahr und befremdend. Die neue — oder vielmehr uralte, nur wieder neu entdeckte — Art baukünstlerischen Schaffens aus dem Zweck und dem Material heraus ohne kunstgeschichtliche Nebenabsichten und rückschauende Maskierungsversuche ist so ziemlich Allgemeingut geworden und steht jetzt im Begriff, sich ohne Hast und ohne Sprünge weiter zu entwickeln und sich den neuen Anforderungen der Zeit immer mehr anzupassen. Vor Stillstand und Versumpfung bleibt sie dabei ganz von selbst bewahrt durch die große Zahl neuartiger Aufgaben, die fast täglich an den Baukünstler herantreten.

Zu der hier skizzierten Ruhe in der Entwicklung der Baukunst hat natürlich auch die schlechte wirtschaftliche Lage, haben vor allem die unsicheren politischen Verhältnisse unseres Vaterlandes ihr Teil beigetragen. Denn infolge dieser Verhältnisse ist auch im letzten Jahre, wie schon für das Jahr vorher an dieser Stelle festgestellt werden mußte, sehr wenig gebaut worden; viele führende Ateliers lagen brach oder mußten sich an aussichtslosen Wettbewerben beteiligen, um ihre Hilfskräfte zu beschäftigen. Die Baukunst aber braucht zu ihrer Entwicklung den lebendigen Ansporn, den nur die wirkliche Ausführung in Stein und Eisen geben kann. Auf dem Papiere kann sie sich nicht entwickeln.

Die im verflossenen Jahr ausgeschriebenen Wettbewerbe wiesen unter diesen Umständen auch allgemein eine starke Beteiligung auf, und viele gute Baugedanken sind in den Entwürfen niedergelegt, die, von der Glücksgöttin nicht begünstigt, unausgeführt in den Mappen ihrer Erschaffer ruhen; man darf nicht achtlos an ihnen vorübergehen, da sie einen erheblichen Teil der architektonischen Gesamtleistung des Jahres darstellen.

Zwei Wettbewerbe besonders haben lebhaftes Interesse hervorgerufen, der eine, weil es sich um ein altehrwürdiges und bei Einheimischen und Fremden berühmtes Stadtbild handelte, der andere, weil eine durchaus neue und in hohem Maße zeitgemäße Aufgabe zu lösen war.

In München sollte ein Geschäftsgebäude für das Polizeipräsidium auf dem Gelände des sogenannten Augustiner-Stockes errichtet werden, wobei das eigenartige Stadtbild, das durch die Michaelskirche, die alte Mauthalle (früher Augustinerkirche) und die Türme der Frauenkirche charakterisiert wird und den Münchnern sehr ans Herz gewachsen ist, tunlichst in seiner Gesamtstimmung erhalten werden sollte. Es war dabei freigestellt, die Mauthalle selbst abzubrechen oder in irgendeiner Weise wieder zu verwenden. Nun — ein Entwurf, der die Wünsche aller vollkommen befriedigt hätte, ist wohl nicht eingegangen. Immerhin sind reife und interessante Lösungen genug gefunden worden, daß man auf ein gutes Gelingen des Bauprojektes hoffen darf. Charakteristisch für unsere pietätvolle, vor rücksichtslosen Neuerungen zurückschreckende Zeit ist es, daß fast alle Bewerber für die volle Erhaltung der Augustiner-Kirche eintreten und auch unter den preisgekrönten Entwürfen nur ein einziger einen Neubau an ihrer Stelle vorsieht.

Auf ein ganz anderes Gebiet führt der Wettbewerb für eine Luftschiffbauhalle für den Grafen Zeppelin. Wenn etwas zeitgemäß

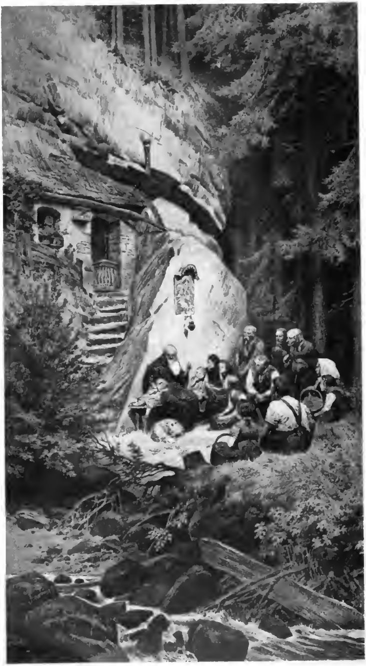
ist, dann ist es diese Aufgabe, die für den rechnenden Konstrukteur wie für den bildenden Künstler gleiches Interesse bietet. Es handelt sich darum, eine Halle zu schaffen, in der der Bau von Riesenluftschiffen des Zeppelinschen starren Systems, gegen Witterungseinflüsse geschützt, vorgenommen werden kann und die auch fertigen Luftschiffen als Unterkunft dienen soll. Die besonderen Anforderungen gegenüber anderen Hallen von ähnlicher Größe waren: große Feuersicherheit, gute Isolierung, vor allem gegen Sonnenstrahlen, und die Anlage einer Torkonstruktion, die rasch ein ganzes oder teilweises Öffnen der etwa 40 m breiten und 20 m hohen Austrittsöffnung ermöglicht. Im Innern waren Laufkräne und Arbeitsgalerien anzuordnen.

Von der großen Zahl der eingegangenen Entwürfe sind etliche in Eisen mit ausgemauerten oder verschalten Wänden, etliche in Eisenbeton konstruiert. Es erscheint bemerkenswert, daß das Preisgericht sich entschieden für die Eisenkonstruktion ausgesprochen hat, denn kein einziger Eisenbetonentwurf ist eines Preises würdig befunden worden. Den ersten Preis und die Ausführung errang die Maschinenbauanstalt Flender, was ihr architektonisch leider recht nüchterner Entwurf wohl konstruktiven Vorzügen, besonders der glücklichen Lösung der Torkonstruktion, verdankt. Künstlerisch stand der mit dem zweiten Preise ausgezeichnete Entwurf zweifellos höher, den Bruno Möhring, mit der Gutehoffnungs-Hütte in Oberhausen zusammen, geschaffen hat (siehe Abbildung). Der neuen Aufgabe geht dieser Entwurf in durchaus neuzeitlicher Auffassung zu Leibe und schafft aus einem Granitsockel, ausgemauertem Eisenfachwerk und den großen achtteiligen Toren mit den seitlichen Türmen, in die sie beim Öffnen hineingeschoben werden, ein prachtvoll einheitliches Ganzes von bezwingender Größe und ruhiger Eleganz. Es ist sehr zu bedauern, daß dieser Entwurf nicht zur Ausführung gelangt; es wäre der würdige künstlerische Ausdruck für Deutschlands ruhmreichen Luftschiffbau geworden.

Aber nicht nur „Mappenarchitektur“ hat der Chronist des verflossenen Jahres zu verzeichnen. Wir haben auch einen Bau fertig werden sehen, der — ganz ein Kind unserer Zeit — sich wohl den besten Werken aller Zeiten an die Seite stellen kann: Das ist das Tietzsche Warenhaus in Düsseldorf von Josef Olbrich, der die Vollendung seines Werkes leider nicht mehr erleben durfte. Also auch eine neuzeitliche Aufgabe, in der der zukunftsfroheste, phantasievollste und feinsinnigste zeitgenössische Architekt vielleicht sein reifstes Werk gegeben hat. Die eine Abbildung gibt die Außenansicht, die andere Abbildung die



HANS THOMA, Hexenritt.



PAUL HEY, Beim Einsiedl.

große glasüberdeckte Halle im Innern wieder. Olbrich, der durch seine eigenartige neue Formenwelt die Zeitgenossen teils bezaubert, teils erschreckt hat, hat sich hier zu klassischer Ruhe und großer Straffheit in Aufbau und Gliederung durchgerungen. In diesem Werke ist kein Haschen nach blendenden Effekten, die Vertikale beherrscht in wuchtigen Granitpfeilern den Gesamteindruck, wie auch bei anderen Warenhäusern: aber die Detailierung und der schöne Rhythmus der höher gezogenen Mittelrisalite mit den kugelförmigen Dachabschlüssen geben ihm etwas ganz Eigenartiges und erheben es über seine Vorgänger. Daß Olbrich im Innern Hervorragendes schaffen würde, war nicht zweifelhaft. Hier war er an keine Rücksicht auf die Umgebung gebunden und konnte mit dem reichen Schatz seiner Phantasie frei schalten. Ganz besonders gerühmt wird die Wirkung des großen Lichthofes, mit der gewölbten, weißgelben, lichtdurchfluteten Decke aus Prismengläsern.

Den anderen Bauten des Jahres fällt es schwer, sich neben diesem Meisterwerk Geltung zu verschaffen. Allenfalls wäre noch das Stadttheater in Lübeck von Martin Dülfer als ebenbürtig zu nennen, das in derselben kraftvollen monumentalen Art gehalten ist wie die früheren Theaterbauten desselben Künstlers; zwar, wie mir scheinen will, nicht mehr von der Ursprünglichkeit und Frische seiner ersten Werke, aber doch, wie sie, von durchaus origineller und neuzeitlicher Prägung.

Mehr Anklänge an alte Vorbilder, wenigstens in den äußeren Formen, zeigt die große Ausstellungs- und Festhalle in Frankfurt am Main, die Friedrich von Thiersch gebaut hat. Die Grundrißlösung ist auch hier durchaus selbständig, und die Konstruktion der großen Kuppelhalle, die von der Maschinenbauanstalt Nürnberg-Augsburg herrührt, zeichnet sich durch besonders großzügige und kühne Erfindung aus; daher ist dieser Bau, trotzdem seine Einzelformen den unbedingt Modernen vielleicht nicht befriedigen werden, seiner Gesamtauffassung und innerem Wesen nach ein neuzeitliches Werk.

In gewissem Sinne einen Gegensatz zu dieser reifen und ruhigen Arbeit bildete das Haus des Berliner Lehrervereins, dessen Architekten Hans Toebelmann und Henry Groß sind; allzusehr merkt man hier den Wunsch, eigenartige und neue Formen zu finden, mit denen das Haus in überreicher Weise beladen ist.

Eine interessante Aufgabe war Heinrich Straumer in einer eingebauten Kirche in Schöneberg gestellt: Wohnhäuser und Kirche sollten auf einem Grundstück vereinigt werden. Man kann nicht sagen,

daß es ihm völlig geglückt sei, die beiden so grundverschiedenen Sachen in künstlerischen Einklang zu bringen: Man behält immer das Gefühl, als ob Kirchen= und Wohnhausfassaden in verschiedenem Maßstabe gezeichnet wären.

Wenig glücklich war man in Charlottenburg mit monumentaler Baukunst. Hier ist nach langjährigen Verhandlungen, Wettbewerben und der Öffentlichkeit verborgenen Kämpfen endlich die Brücke in der Berlinerstraße vom Stadtbaurat Brettschneider als Ingenieur und Bernhard Schaede als Architekt vollendet worden. Sie soll einen bedeutungsvollen künstlerischen Abschluß der breiten Haupt=straße der Stadt nach dem Tiergarten zu bilden, ein Gegenstück zum Brandenburger Tor, das sich am andern Ende der Charlottenburger Chaussee erhebt. Aber aus einem Gegenstück ist sie zu einem Gegen=beispiel geworden! Ohne inneren und mit geringem äußeren Zu=sammenhange stehen zwei Säulenhallen und zwei große säulenartige Lichtträger einander gegenüber, die ihrerseits wieder mit der Brücke gar nichts zu tun haben. Die Architektur ist mit großem Fleiß und viel Liebe durchgearbeitet, bietet auch manche schöne Einzelheiten — aber das Ganze wirkt gequält, zusammengetragen, schwunglos. Von den Skulpturen des Bildhauers Baucke schweigt man lieber ganz.

Es ist traurig, wie immer und immer wieder gerade in der Reichs=hauptstadt monumentale Bauaufgaben nicht in die rechten Hände kommen. Und, als ein wirklicher Künstler endlich einmal einen großen staatlichen Auftrag erhalten hatte, da hat ihn der Tod vorzeitig ab=berufen: Alfred Messel, der sich trotz Krankheit doch noch mit aller Kraft und feurigem Eifer auf die Bearbeitung der Pläne für die Museums=neubauten gestürzt hatte, ist im März ds. Js. gestorben. Ob nun sein Nachfolger am Museumsbau alles das in Wirklichkeit umsetzen wird, was Messels inneres Auge in die Entwürfe hineingesehen hat, wird die Zukunft lehren. Ganz so wird es sicher nicht werden, als wenn der Meister selber sein Werk hätte durchführen dürfen. Messels Tod gehört zu den wichtigsten Ereignissen der Baugeschichte des letzten Jahres. Zu einem Nachruf aber ist hier nicht der Ort; auch sind ihm schon so zahlreiche Gedenkblätter gewidmet, so viele Kränze gewunden worden, wie seit langer Zeit keinem Architekten. Er war der einzige volkstümliche Baukünstler unserer Tage — oder wurde es wenigstens nach seinem Tode —, und wenn die Lobredner zum Teil wohl allzu=überschwengliche Lieder angestimmt haben, so hat das doch vielleicht das Gute, die große Menge überhaupt wieder einmal für die Baukunst und einen ihrer Träger interessiert zu haben.

Denn das ist es ja, was uns immer noch hauptsächlich fehlt: reges, teilnehmendes Verständnis des ganzen Volkes für die Werke der Baukunst, die schließlich doch am längsten noch späteren Geschlechtern eine lebendige Anschauung vom Wesen unserer Zeit bieten werden. Wenn wir daher, rückschauend auf das vergangene Jahr, gerade mit Bezug auf die allgemeine Teilnahme bei Messels Tode sagen können, daß wir diesem Ziele vielleicht einen Schritt näher gekommen sind, so können wir das Jahr für die Baukunst nicht als ein verlorenes bezeichnen.

Walter Lehweß.

LANDSIEDELUNGEN UND GARTENDÖRFER

Man hat sich bemüht, einen Landhausstil herauszubilden; naturgemäß griff man dabei zurück auf die Zeit, in der das Wohnen auf dem Lande, verwachsen mit diesem als Nährboden, das Selbstverständliche war; auf die Zeit griff man zurück, welche der Bildung von Großstädten voraufging, auf den Anfang der achtzehnhunderter Jahre. Das Charakteristische daran ist das naive Gestalten des Äußeren aus dem Inneren; die Betonung des Daches als dem wichtigsten Teilbegriff des Hauses, das eben ursprünglich überall nur ein „Dach" war, als Zelt oder Hütte. Der Stilausdruck im Anfang der achtzehnhunderter Jahre war einfach — darum wurde das alte Wort „schlicht" zum modernen Schlagwort. Daß Landhäuser heute wieder ruhige, geschlossene Baukörper darstellen, deren Außenschicht dem Kern entspricht, daß die Dachformen in ruhigem Rhythmus bei benachbarten Einzelhäusern ineinander klingen, ist eine Wohltat für das überreizte Auge, und wo heute ganze Kolonien von Landhäusern zusammentreten, da gibt es bisweilen, bei Sonnenuntergang gegen das Abendrot aus der Ferne gesehen, sogar gute Silhouetten, die in dieser Beleuchtung erblickt, an die Geschlossenheit und künstlerische Ruhe alter Dörfer erinnern. Tritt man aber näher, gewahrt man die Einzelheiten, so beginnt das Leiden für ein Auge, das so sieht, wie ein musikalisches Ohr hört: jeder Zaun stößt hart und unstimmig an den nächsten, eine Musterausstellung von Material und Formen bietet sich allein in diesem einen Objekt, dem Zaun. Das gleiche wiederholt sich in Lauben, Gärten, Nebengebäuden; die einzelnen Grundstücke sind Ausschnitte, tragen ihren Namen „Parzellen" mit Recht, leider, und schließen sich nicht zur Siedelung als einem Ganzen zusammen. Der Organismus „Natur", in dem der Mensch sich niederließ, ist zerpflückt, statt daß man sich ihm eingliederte und

für ein Ganzes, das man nahm, die Landschaft, nun wieder ein Ganzes schuf, die Siedelung.

Man steht also heute ohne Zweifel vor Erfolgen der Meister des Hauses, der Architekten; und doch gibt es keinen Gleichklang, wo so viele Meister gearbeitet haben. Zwischen dem Wirken des Architekten und der Umgebung besteht eine Kluft; man sieht reizende Häuser — und die Umgebung verdirbt den Eindruck. Das haben die Architekten bitter empfunden, und sie glaubten das Heil darin zu finden, daß sie die nächste Umgebung, als Garten, selbst im Grundriß gestalteten, indem sie, wie für das Haus, in die alte Zeit des regelmäßigen „Hausgartens" zurückgriffen. Das war folgerichtig, brachte aber, wie man heute am Erfolge sieht, keine Erfüllung dessen, was man ersehnte: Harmonie von Haus und Umgebung, Zusammenschluß der Häuser zu Siedelungen.

Man muß einsehen, daß der Grundriß der Hausumgebung nebensächlich ist und die Aufgaben im Raum liegen; nicht im Sinne dessen, daß die Raumgestaltung der Zimmer gezwungen nach außen getragen wird und die Gliederung hier durch Pergolen, Laubengänge, Mauern und Hecken geschaffen wird, sondern im Sinne einer malerischen Einheit von Haus und Umgebung, einer malerischen Einheit vieler Häuser und Gärten im Zusammenklang der Formen sowohl als des Materials, des lebendigen sowohl als des toten.

Man kann bei der Gestaltung der nächsten Umgebung vom Hause ausgehen; aber das ergibt lauter einzelne Häuser mit einzelnen Gärten, die einander abstoßen, aber nicht miteinander verwachsen, Garten mit Garten, Haus mit Haus, so wie wir es in unberührten Dörfern sehen; oder auch bei einzelnen Bauernhäusern in der Natur, die aus dieser herauswachsen, sie beherrschen und ein Glied in ihr sind, nicht ein Fremdkörper.

Es gibt Architekten, die das fühlen; aber es fehlen ihnen die Mittel zur Verwirklichung der Harmonie, denn ihr Denken ist architektonisch geschult und nicht landschaftlich. Das ist kein Vorwurf, sondern Entwickelung aus der Überlieferung der Architektur.

Die ergänzende Notwendigkeit für den Architekten ist der Landschaftskünstler — nicht zu verwechseln mit dem Landschaftsgärtner! Der Landschaftskünstler sieht die Siedelung als Einheit, und jedes Haus, jeden Zaun, jeden Garten, jede Baumart empfindet er im Verhältnis zu dieser Einheit, in Harmonie oder in Mißklang, jenachdem. Er kennt die wirkenden Mittel, die zum Zusammenklang führen; der Architekt könnte sich die Kenntnis der Mittel im Laufe der Zeit er-



GUSTAV SCHÖNLEBER, Am Wasserhaus.



Zum Aufsatz: Landsiedelungen und Gartendörfer.
(Aus der Preisarbeit von Dr. J. K. Schulze, Dortmund. Darstellung: Paul Engelhardt.)

werben! Aber dieses Erkenntnisgebiet ist so groß, daß es richtiger ist, Architekt und Landschaftskünstler arbeiten selbständig und gleichberechtigt miteinander, in gegenseitigem Verständnis, damit ihre Arbeitsgebiete einander zur Wirkung helfen. Wir verstehen, was Landschaftskunst heißt, wenn wir den Blick weiten über Garten und Haus hinweg und die ländliche Siedelung als Ganzes fassen: wie man die städtische Baukunst zur Städtebaukunst erweitert hat, indem man sich heute verstandesmäßig der Triebkräfte früheren naiven städtebaulichen Schaffens bewußt wurde.

Die ländlichen Siedelungen müssen den Zusammenklang mit der Natur, aus der sie erwachsen sind, suchen, wie es einst naiv bei den Dörfern wurde. Die Aufgabe für den Landschaftskünstler ist also gegeben, und die Parallele zur Städtebaukunst wird dem Neuen der Aufgabe die Lösung erleichtern.

Neu? Wir haben ja längst Villenkolonien, Gartenstädte; jede Anzeige von Terraingesellschaften schmückt sich mit „Garten" und „Wald". Ja! Das ist etwas ganz anderes, und was dabei herauskommt, wissen wir heute: eine stadtartige Anlage, mit „Bauwich", dem Gartenstreifen zwischen den Häusern und an Stelle der für die kleinen Häuser überflüssig gewordenen Höfe Versuche zu Gärten. Erfüllen s i e das Sehnen des Städters, der aufs Land wollte? Was wollte er dort? Natur! gewordene und geschaffene, Leben, lebendige Zusammenhänge für Auge und Gemüt und praktischen Genuß dieser Natur. Denn in der Stadt war vom Pflaster bis zur eingerosteten Windfahne der Zusammenhang mit der Natur zerrissen, alles Menschentum bildete hier eine erstarrte Isolierschicht zwischen der Natur und sich selbst. Das muß anders werden, wenn das Leben lebenswert bleiben soll! Die Villenkolonie bleibt nur ein Surrogat, was alle empfinden, die darin leben.

Das empfundene Ziel liegt vielmehr im wirklichen Landleben, in der Landsiedelung, und die geht nicht, wie die Kolonie, von der Stadt aus, sondern folgerichtig vom D o r f. G a r t e n d ö r f e r statt Gartenstädte! Kein Namensunterschied, sondern eine Wesensverschiedenheit in praktischer und ästhetischer und ethischer Beziehung. Praktisch: die Anforderungen an die Technik der Siedelung, Straßen, öffentliche Anlagen, sind gering; neben Hauptstraßen mit durchlässiger, nicht asphaltierter Decke wird es Gartenstraßen geben; Kanalisation ist nicht erforderlich, wo die Wasserversorgung unabhängig vom Grundwasser ist; die Bauvorschriften brauchen nicht die städtischen Festigkeits- und Feuersicherheitsformeln, die das Bauen in den Villenkolonien so sehr verteuern; kurz, in praktischer Beziehung wird die öffentliche und eigene

Anlage billiger; die Ästhetik nicht minder, denn die dörfliche ist bescheidener als die städtische. Aber sie ist tiefer, verinnerlicht, weil sie überall vor allem danach fragt, was gehört naturgemäß zusammen, wie kommt die Lebensgemeinschaft zwischen Mensch und Natur, zwischen ihrem Werk und seinem Schaffen zum Ausdruck? Eine biologische Ästhetik ist die Grundlage der Landschaftskunst. Vielen, den „Künstlern" schlechthin, ist das zu intellektuell, sie wollen „Ausdruck innerer künstlerischer Anschauung". Schön! Für den, der sie hat, kommt beides auf dasselbe heraus, ob Gefühl durch Verstand reguliert wird — um nicht Phantasterei zu werden — oder ob Verstand ein richtiges und starkes Gefühl auslöst. Da man nun sich leichter „verständigt", als über Empfindungen einig wird, halte ich dafür, daß wir die Allgemeinheit zunächst einmal in das biologische Denken einführen, damit sie dann allmählich richtig fühlt in bezug auf das Zusammengehörige. Daraus, aus dem Glauben, daß alles Lebendige in der Natur aufeinander angewiesen ist, aus der Überzeugung, daß dieser Glaube auch im Menschenwirken zum Ausdruck kommen muß, wird sich eine ethische Triebkraft ergeben, die Kultur auf dem Lande wird, im Gegensatz zur Zivilisation in der Stadt und ihren Kolonien.

Ein grundsätzlicher Anfang zur Verwirklichung ist gemacht durch den Wettbewerb, den Rittergutsbesitzer August Thyssen-Rüdersdorf, angeregt durch diese leitenden Gedanken, ausschrieb. Die Entwürfe für Ideen zur Schaffung eines „Gartendorfes" waren im Kunstgewerbemuseum zu Berlin ausgestellt, und das beste aus ihnen wird in einem bei J. J. Weber-Leipzig, im Frühjahr 1910 erscheinenden Werk „Landsiedelungen und Gartendörfer" veröffentlicht werden. Ihm sind die Bildbeilagen dieses Aufsatzes entnommen. Das Preisausschreiben zeigte eine begeisterte Aufnahme. Sein wichtigstes Ergebnis war die einmütige Überzeugung des Preisgerichtes, daß solche Aufgaben, die in unserer Zeit in so viel Jahren vollendet werden wie früher in Jahrhunderten, nur durch die gemeinsame Arbeit von Bau- und Landschaftskünstler gelöst werden können. Willy Lange.

VOM DEUTSCHEN KUNSTGEWERBE

Einfachheit — das Wort klingt so klar, so bestimmt, als bedürfe es gar keiner Auslegung, und ist doch so vieldeutig. Und wie sehr hat man es denn auch auf der Münchener Ausstellung 1908, wo es als Richtwort ausgegeben war, mißverstanden. Nüchternheit hat man daraus gelesen, Kargheit — ja Plumpheit und Grobheit hat sich voll-

kommenster Unverstand daraus zurecht gemacht. Man glaubte, es sei gegen schmückendes Beiwerk, gegen verschönernde kunstvolle Formen gemünzt gewesen; und in der Angst vor dem Ornament hat man fast jeglichen Schmucktrieb unterdrückt. Gewiß aber hat man sich in theoretische Schlagworte, wie „Zweckform“, „Wahrheit“, „Logik“, „Konstruktion“ usw., von denen ja in den letzten Jahren jede Auslassung über unser Kunstgewerbe schwirrte, hineinverrannt, hat sein bißchen Lust am Fabulieren, sein bißchen Laune und Phantasie, deren bunte Schwinge doch irgendwo unterm Wams zum Trotz mal vorlugte, ängstlich versteckt, ja, es scheint, man hat sie tot geschlagen.

Ich will gewiß nicht Schwulst und Barock, sicher nicht einer überschäumenden Dekorationswut das Wort reden. Aber ein Wörtlein möchte ich einlegen für die Freiheit der schöpferischen Kraft, für ein formfrohes Schaffen, das uns mit Werken beschenkt, die uns sinnlich fesseln, nicht nur mit ihrer kalten „Materialechtheit“ prahlen, und die endlich wieder etwas vom deutschen Wesen in sich aufgenommen haben.

Denn daß wir ein deutsches Kunstgewerbe hätten, können wir nicht behaupten. Einer jedoch ist da — den wir alle kennen —, dessen deutsche Eigenart aber immer noch nicht genug betont worden ist: Richard Riemerschmied, in dessen Werken neben denen Bruno Pauls die Abteilung Wohnungseinrichtung der Münchener Ausstellung gipfelte. Er ist der Künstler, bei dem man sich gleich heimisch fühlt; eine stille Hauspoesie klingt durch seine gemütlichen Räume, ein warmer wohliger Ton summt aus dem Dämmer alter Ritterstuben herüber, und über dem Ganzen ruht jener heimlich-innige Zauber, den unsere Meister so selten in ihre Gebilde hineinzubannen verstehen. Aber auch hier ist diese verhaltene Erdenfreudigkeit nicht so von ungefähr in die Schöpfungen Riemerschmieds hineingeraten. Wie jede große Künstlerpersönlichkeit zwingt er die Dinge nicht in eine vorher aufgestellte Formel, sondern läßt sie organisch aus ihrer Bestimmung herausreifen. Allerdings ist er dabei jedesmal so von dem Zweckgedanken des einzelnen Möbels erfüllt, daß er darüber nicht selten der übereinstimmenden Linie und Form und der Einheitlichkeit des Raumganzen nicht mehr achtet. Und doch sind Riemerschmieds Einrichtungen außerordentlich gesucht; man fühlt sich eben wohl in solch derber, schlichter, aller Konvention barer Häuslichkeit, in der jedes Möbel, wenn sie auch alle nicht so glatt zusammengehen, doch so wunderbar vollkommen seinen Zweck erfüllt.

Gediegene und ruhige maßvolle Schönheit der Formen, die des

Ornaments, das Riemerschmied, trotzdem er es sehr liebt, doch nur sparsam — aber mit seltenem Geschmack verwendet, kaum bedarf, sind die Vorzüge dieses Mobiliars, die sich hier und dorten noch gern mit einem leichten Humor paaren. Schon an der Ornamentik der Türbeschläge blinkt diese Schalksnote auf, zeigt sich an den plumpen gekrümmten Sockeln, auf denen kurz- und krummbeinig die Kastenmöbel in ungeschlachter Anmut, wie Bursche, die recht unbeholfen Krüppel spielen, in ihre Ecken humpeln, an den lustigen Kurven im Rahmenwerk, an den dicken Steinzeuggefäßen, die an feiste Gnomen gemahnen, wie auch an der Serie Schutzheiliger über einer Tür. Diese mächtige Doppeltür, die aus einem Wohnzimmer direkt in den offenen Garten führt, bot mit ihren großen Flächen schöne Gelegenheit, eisernes Schmiedewerk anzubringen — das auch auf den Türen des in der Holzverkleidung steckenden Wandschrankes anklingt und auch rings mit seinem dort weicher ineinanderschmelzenden Spiel der Spiralen als reizvolles Schnitzwerk um den oberen Fries der Holzvertäfelung durch das Zimmer und durch die Erker und Plauderecken sich schwingt. — Ja, die Tür als Eingang zum Garten forderte geradezu ein solch kerniges, zusammenhaltendes Fügemittel zur Sicherheit gegen Einbruchsgefahr. Und da die hohe Doppeltür durch dieses kraftvolle eiserne Rankenwerk nun gar ein kirchliches Gepräge erhalten hatte und es dabei gegen die Diebe ging, fanden sich auch bald in der Bekrönung mit den zahlreichen laubübersponnenen Nischen die nötigen Schutzheiligen ein — allerdings wunderliche, sage ich gleich von vornherein. Der eine hat die Hände in den Hosentaschen, und der Schlips weht ihm — er wird im Leben auch ein Künstler gewesen sein — aus der Weste heraus. Ein anderer im glockenden Paletot mit dünnem Spazierstöckchen, Glacés, Lackschuhen und wohlgepflegtem Bülowscheitel steht gerade in Vorstellungspose da, das Zylinderchen höflich vor sich haltend. Seine Tugend ist zwischen zwei Frauen gestellt: rechts ein schmiegsames Dämchen, ganz süße Weiblichkeit, die sich nur mit Blumen und Kleideraufraffen abgibt, links eine biedere Hausmutter, die sich nur mit Kindern befaßt, und der zur Seite wieder der Hausvater, der sich mit gemächlich ineinandergelegten Armen und leise lächelnd würdig präsentiert usw. Hierher gehört allerdings noch das gleich nebenan in den sich kreuzenden Doppelreifen der elektrischen Hängelampe über dem Tisch sich langweilende dickbackige Engelchen. Diese Lampe ist noch eine der glücklichsten Lösungen auf dem Gebiete der Lichtträger. Die übrigen elektrischen Beleuchtungskörper in den Riemerschmiedschen Zimmern sind gar zu zierlich, als daß sie

sich mit der ungeschminkten Einfachheit dieses derb deutschen, be- haglichen Hausrats vertragen könnten.

Ähnlich war auch in einem Riemerschmiedschen Damenzimmer der Ausstellung die Rückwand eines Sofas mißglückt. Diese in einzelne weit auseinander liegende Stücke zerrissene Rückenpolsterung, deren mächtige Keilstücke sich nicht zu Kissen verkleinern und auch nicht zu sesselartigen Gebilden abscheiden konnten, kommen ja nun leider mehr und mehr in Aufnahme. Der „Bequemlichkeit" hat man hier die Schönheit der Erscheinung, der sich sonst so von selbst hier er- gebenden Geschlossenheit der Form geopfert. Wo die Kunst Riemer- schmieds einem hochkultivierten Luxusbedürfnis Genüge tun will, wird sie leicht grobschlächtig — die Eleganz ist nicht seine Art.

In dieser Tugend, die uns Deutschen, uns Schwerfälligen, gewiß not tut, exzelliert die zweite bestimmende Persönlichkeit der Münchner Ausstellung, Bruno Paul. Seine dort ausgestellten Raumschöpfungen für den „Norddeutschen Lloyd" bildeten, da hier die Verhältnisse der Innenräume ganz andere und bei weitem schwierigere waren als beim fashionablen Hotel der Großstadt — dessen Einrichtungen bisher auch für die Innenausstattung der Schiffe maßgebend gewesen sind —, etwas vollkommen Neues. Nachdem Bruno Paul aus der vom Lloyd auf dem Dampfer „Kronprinzessin Cecilie" 1907 für mehrere Luxuskabinen veranstalteten Konkurrenz der zehn tüchtigsten Innenarchitekten glänzend als Sieger hervorgegangen war, äußerte man doch noch immerhin be- rechtigte Bedenken, ob der Künstler nun auch das Zeug haben werde, die großen Repräsentationsräume und Speisesäle ebenso zweckent- sprechend und vornehm auszustatten. Wer heute von den sämtlichen Räumen des Dampfers „Prinz Friedrich Wilhelm", den Paul im Verein mit den „Münchener Werkstätten" vollständig einrichtete, allein nur den Speisesaal gesehen hat, für den sind derartige Zweifel erledigt. Denn wie hier aus dem festlichen kühlen Weiß der Wände die ein- gebauten Schränke, Sofas, Kredenzen, das Pianino usw. mit ihrem streifigen gelben Zitronholz, das wiederum von Intarsien in schwarz- grüner Wassereiche durchperlt ist, sich warm herausheben, so daß man ihren Einbau kaum empfindet, das zeugt von einem solchen Feingefühl für Raumeinteilung und Farbe, daß man die Aufgabe einer schiffs- gemäß stilvollen Ausstattung der Repräsentationsräume als glänzend gelöst bezeichnen muß. Was unsere Zeit in gutem Geschmack zu leisten vermag, verkörpert Bruno Paul in sich. Und auch hier in Berlin, wo er ja seit einem Jahr als Direktor des Kunstgewerbemuseums lebt und wirkt und wo es „Mode" werden wird, sich von ihm ein-

richten zu lassen, wird er von immer größerer Bedeutung werden. Bruno Paul verdankt seine glänzenden Erfolge nicht nur seiner hervorragenden Begabung als Architekt, seinem ausgeprägten Farbempfinden — er denkt in Formen und Farben und entwirft sozusagen im Material —, sondern auch seiner engen Verbindung mit Handwerk und Fabrik.

Die Zeiten, da der Künstler glaubte, zugleich Unternehmer sein zu müssen, sind vorüber, auch die Zeiten, da der Fabrikant und mit ihm das Kapital sich mißtrauisch dem neuen Kunstgewerbe fernhielten. Neuerdings hat man in „Vermittelungsstellen" ein passendes Verhältnis gefunden, in dem sich Großindustrielle und Künstler die Hände reichen können zu gemeinsamem Wirken. So haben sich auch in der Münchener Vermittelungsstelle, die natürlich ebenso wie die einzige sonst noch bestehende ähnliche Einrichtung, die „Sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe" in Dresden, ihren Schaffenskreis nicht auf die eine Stadt ihres Sitzes beschränken, sondern über das ganze Reich ausdehnen will, fast alle Künstler der letzten Ausstellung dort zusammengetan.

Es hat sein Gutes, wenn wir erst einmal eine vorzügliche Durchschnittsware besitzen, an der wir dann einen gewissen Maßstab für besonders hervorragende Leistungen haben. Die Durchschnittsware wird für die große Masse noch zu gut sein, die auch für diese gediegenen Dinge kein Verständnis hat und haben wird. Die große Masse und die Kunst sind eben zwei einander ausscheidende Elemente; Kunst im ernsten Sinn wird immer nur die Sache einiger Weniger sein. Darum wird aber auch die von künstlerischem Geist beseelte Handarbeit, wenn die Feinsinnigen des Maschinenmöbels satt sein werden, ihre Wiedergeburt erleben — eine natürliche Reaktion, die kommen muß, auch wenn man sie als einen utopistischen Wahn industriefeindlicher Hirne bezeichnen mag.

Man kann die Vorteile der Maschine: ihre präzise, rasche Arbeit, ihre immerhin gute Ausführung und die durch sie gebotene Möglichkeit, neue fruchtbare Formideen in kürzester Zeit weithin zu verbreiten, voll würdigen — daß sie es aber je fertig brächte, die unter der gestaltenden Hand aufquellenden Feinheiten in ihre schematische Arbeit hineinzuzaubern, kann niemand behaupten. Für die Masse indessen ist die Maschine vorzüglich, denn sie ist billig und kann hier wirklich durch ihre Produkte noch veredelnd, geschmacksbildend wirken. Und welche Arbeit hat sie noch vor sich! — wenn man nur an die Auslassungen der Menge in den parodistischen Zimmern der Münchener Ausstellung denkt! Diese Raumkarikaturen, in denen manchem,

der ohne Verständnis durch die übrige Ausstellung getrödelt war, erst aufging, was er eigentlich zu Hause hatte, waren von Künstlern gestellt, von Paul Neuenborn, der hier mit dem knalligen „Gegenbeispiel" manch Gutes gewirkt haben wird.

Anderswo ist auch fast eine parodistische Leistung, ein Gegenbeispiel herausgekommen, und da war kein Künstler dabei — es sollten keine dabei sein. Es war eben den Handwerksmeistern, die die „Ausstellung bemalter Wohnräume" im Augustinerstock-München veranstalteten, nicht mehr gut genug, „die Gedanken und Entwürfe des Künstlers sklavisch auszuführen". So sehr man das Streben anerkennen muß, die schöpferischen Kräfte im Handwerk, die gottlob noch vorhanden, und das Selbstvertrauen der Handwerker zu heben: das, was diese Maler- und Handwerksmeister, die hier ganz unter sich waren, gleichsam als eine Protestkundgebung gegen Künstlerschaft und Architekten gezeigt haben, das bewies, daß es hier doch nicht ohne den Künstler geht.

Ein junger Stürmer, aber einer, an dem man Spaß haben kann, ist der Berliner Architekt Gustav Goerke. Er weiß, daß es mit dem Eigenheim draußen in einer Gartenstadt für den Berliner Berufsmenschen noch nichts ist, und so geht er der vielgescholtenen charakterlosen Mietswohnung zu Leibe, mit der sich das Gros in den Steinwüsten der Großstädte nun einmal begnügen muß. Häßlichen, schiefwinkligen, in ihren Größenverhältnissen schlecht angelegten Räumen weiß er durch Holzeinbauten eine gefällige Gliederung zu geben und durch Einfügung von anheimelnden Sitznischen den Fehler in eine Annehmlichkeit zu verwandeln. Die immer wiederkehrenden Stuckdecken, Öfen, Türen, Fenster bilden für seinen erfinderischen Geist kein lähmendes Hindernis. Die Decken legt er einfach niedriger — so bieten sie zugleich, wie im Speisezimmer, Gelegenheit, mattfarbene Lichtträger einzulassen — die kahlen Öfen reißt er heraus und schafft mollige Kaminecken, die Oberlichter der furchtbar großen Fenster werden abgedeckt, farbige Glasfenster mit dazwischen eingebauten Holzpfeilern vor die vorhandenen gesetzt, über die nackten mächtigen Scheiben weiße Sprossenauflagen gezogen, von den Wänden die Tapeten heruntergerissen, die Mauern gespritzt, getüncht oder bemalt, und so wird alles getan, um der Mietswohnung wirklich ein individuelles Gepräge zu verleihen — um ihr den Hausrat behäbiger und fester eingliedern zu können. Goerke geht radikal vor mit dem vor nichts zurückscheuendem Mut der Jugend. Allerdings springt er mit den Farben und mit den Formen seiner Möbel ab und zu keck um. Gewaltsam wollen sie sich dem Auge aufdrängen. Eine schrille Dissonanz schreit hier und da auf aus

der Harmonie des Raumganzen. Im Herrenzimmer jedoch, wo alles in Braun und sanftem Mattblau zusammenklingt, herrscht gedämpfte schöne Ruhe, nichts lenkt von der Arbeit ab. Wie die Modelle seiner Landhäuser zeigen, die für einen Dr. O. im Grunewald und für Dr. Hoppe in Hohenwauth (Böhmen) von Goerke erbaut wurden, wird der junge Künstler sich nicht mit Korrekturarbeiten, wie dieser hier, zufrieden geben — und daß er für Berlin bei seinem gesunden Geschmack, trefflichem Können und prächtigem Mut von Bedeutung werden wird, ist ohne Frage.

Eine andere Berliner Ausstellung von Wohnungseinrichtungen, die in den Hallen am Zoologischen Garten, glich mehr einer riesenhaften Reklame, in der gräßlicher marktschreierischer Warenplunder in wilder Anhäufung neben Erzeugnissen von wirklich künstlerischem Wert zusammengestapelt war. Sie zeigte, daß man auch hier endlich beginnt, von der neuen Raumkunst und dem neuen Kunstgewerbe Notiz zu nehmen, daß man von der letzten Großen Münchener gelernt hat — und das will hier was heißen!

Was man auf dieser Ausstellung trotz ihrer ungeheuren Dimensionen vermißte — bürgerliche Einrichtungen —, das brachte die Altherr-Ausstellung in Elberfeld, von der man rühmend hervorheben muß, daß sie das schematische Maschinenmöbel beiseite ließ. Auch Bremen ist aus seinem Dornröschenschlaf aufgewacht. Ein neues tüchtiges Kunstgewerbe regt sich dort. Alte bewährte Möbelfirmen wie Heinrich Bremer und Künstler wie Carl Eeg, E. Runge und G. Rohde haben in dem Ausbau des Bremer Patrizierhauses ein dankbares Arbeitsfeld gefunden, wie die Inneneinrichtungen der Häuser Leo Biermann und R. A. Schröder, ferner Vogelers Güldenkammer im alten Rathaus und die Glasmalereien Rohdes im Ratskeller und noch manches andere beweisen.

In den Glasgemälden des Ratskellers hat Rohde eine lustige Folge heiterer, von altdeutscher Lebensfülle und prächtigem Humor lachender Bilder geschaffen, wie sie eben zu der Atmosphäre dort gehören. Mit ganz wenigen Tönen hat der Künstler hier Glasgemälde geschaffen, die in ihren festen, fast starren Bleikonturen, in der glühenden satten Leuchtkraft ihres sparsamen Farbenmaterials wieder den reinen Stil dieser durchaus monumentalen architektonischen Kunst zeigen. Was heutzutage an Glasmalereien gewöhnlich geliefert wird, nimmt gar keine Rücksicht auf die Raumstimmung, die Farb- und Lichtverhältnisse des Zimmers, der Kirche, der Treppe, oder wo immer man ein buntes prächtiges Stück einfügen will. Da ist es um so mehr zu be-



PAUL HEY, Pferdeschwemme.





HANS THOMA, Zwei Vorlagen zu Majoliken.

grüßen, wenn noch ein zweiter Künstler sich dieses Stiefkindes unserer Kunst ernstlich annimmt. Alois Balmer-München hat eine beträchtliche Reihe Kirchenfenster, Wappenschilder und -scheiben (Schlachtkapelle zu Morgarten), Treppenhausverglasungen usw. entworfen. Aber so sehr seine Trockenheit und eine scheinbare Unbeholfenheit ihm hier nur zum Vorteil sind, in seinen Köpfen, in dem Fall des Haares, dem Wurf der Gewandung und der noch zu zierlich durchgeführten Landschaft stören noch zu viel rein zeichnerische, malerische Werte, so daß der großen dekorativen Wirkung, die diese strenge Kunst erheischt, starker Abbruch geschieht. Ausgezeichnet in jeder Hinsicht dagegen waren die von Karl Ule ausgeführten Glasgemälde Robert Engel's auf der Münchener Ausstellung, die durch ihre innige religiöse Empfindung und vollendete Schönheit Herz und Sinne bestrickten.

Einer anderen Technik, die in ihren leuchtend prächtigen Wirkungen mit der Glasmalerei etwas gemeinsam hat, der uralten Mosaikkunst, hat sich neuerdings der durch seine wundervollen Schmuck- und Gebrauchsgegenstände in Metall und Marmor bekannte Jan Eisenlöffel mit herrlichem Erfolg zugewandt. Er hat seine reichen schimmernden Kunstwerke in dezenter Weise dem Gesamtorganismus der einzelnen Räume einzuordnen verstanden, wie der Marmorkamin des Billardzimmers von F. A. O. Krüger (Ausstellung München) und andere hier vorgeführte Stücke bewiesen. Seine wie von einer inneren Glut durchpulsten Werke füllen wie aus glänzenden Steinen zusammengeflochtene Persermatten mit ihrem köstlichen Flachornamentschmuck den Raum. Einem reizvollen Messingmosaik, wenn man es so nennen darf — mit ihren durchbrochenen zierlichen Sternchen- und Bandmustern täuschen die Messingplatten fast den Eindruck von Mosaik vor — begegnet man auch auf den ebenso einfachen wie monumental wirkenden Gaskaminen, Ofenmänteln und Heizkörperverkleidungen, wie sie von Hans Lincke-München entworfen und ausgeführt wurden. Überhaupt hat sich Lincke mit seinen trefflichen Arbeiten um eine gute Lösung der technischen und dekorativen Aufgaben des Ofens und der übrigen Heizvorrichtungen sehr verdient gemacht. Ebenso die Kunstkeramische Anstalt C. Weiß in Darmstadt, die Gaskamine, Fliesenöfen und elektrische Öfen lieferte, die sich nicht nur durch die eigenartige Färbung der zum Teil wie verräuchert aussehenden Fliesen auszeichnen, sondern auch durch die zweckentsprechende Sachlichkeit, die eine hohe formale Schönheit nicht ausschließt.

C. Weiß bringt auch sonst in jeder Hinsicht glänzende Erzeugnisse auf den keramischen Kunstmarkt. Seine Schalen und Vasen können

sich an Leuchtkraft der Farben und warmer Schönheit des Scherben ruhig mit den Kopenhagener Stücken messen. Eine größere wohlgelungene Leistung stellte der im Blumenhof der vorjährigen hessischen Landesausstellung aufragende, von Albin Müller für Weiß entworfene Brunnen dar, der sich in mehreren Staffeln schlank aufbaute und im schimmernden Kleid seiner von grauen und schwarzen Streifen, Flecken und Schuppen durchronnenen Scharffeuerglasur wie ein schönes Wunder der Natur sich aus dem dichten, unentwirrbar verschlungenen Gerank von sattgrünen Kletterpflanzen erhob. Weiß verfällt nicht in den naiven Fehler, mit Steinguterzeugnissen Porzellanwirkungen hervorbringen zu wollen. Als schäme man sich des niedrigeren Materials, verläßt man den eigenen kraftvollen Stil, verdirbt die rauhe, derbe Schönheit des Materials und sucht den feinen Zauber des vornehmen Porzellans oder auch Fayenceeffekte vorzutäuschen.

Erfreulicheres ist von der Edelmetall- und Schmuckkunst zu melden, wo man dem dem Metall eigenen Reiz wieder zu seiner natürlichen Wirkung verhilft, wie man sie wieder an dem schimmernden matten Glanz des großzügig behandelten Tafelsilbergeräts Jos. Hoffmanns bewundern konnte, das im Lichthof des Kunstgewerbemuseums ausgestellt war. Nach solchen aus Zweck und Material organisch hervorgegangenen, reifen Bildungen strebt man auch heute in den Kunstgewerbeschulen und in den an einigen Orten, wie zum Beispiel in Nürnberg, eingerichteten Meisterkursen. Letztere wurden nacheinander von Peter Behrens, Richard Riemerschmied und Paul Haustein geleitet — und wie fruchtbar diese ernsten Künstler hier gewirkt haben, zeigte die Ausstellung der „Nürnberger Handwerkskunst". Neben den von Eberlein, Stauch, Scherf, Ziechner, Topf und Semmelroth gefertigten, durch ihre wohlabgewogenen Verhältnisse, gemütlichen Formen und ihr frisches liebenswürdiges Ornament ausgezeichneten Metall- und Schmuckarbeiten fielen hier auch kleine Kunstwerke auf, in jener uns aus Java überkommenen Technik des Batikens ausgeführt, die Emma Volck mit einer der staunenswerten Geschicklichkeit der braunen javanischen Schönen gleichkommenden Sicherheit beherrscht. Zum Schluß sei noch auf eine andere, ebenfalls von Frauen, den Damen Clara Paster und Maria Sturm, wieder zu Ehren gebrachte Kunstübung aufmerksam gemacht, in der Kolliers und feine künstlerische Halsbänder aus alten Venezianer Perlen hergestellt werden. Die in den Ausstellungsräumen der „Vereinigten Werkstätten" - München zur Schau gebotenen Stücke zeugen sowohl in ihren milde getönten Farben wie auch in der lieblichen Zeichnung der Halslinie, überhaupt

in ihrer ganzen duftig-schönen Gesamtwirkung von solch seltenem Geschmack, daß sie das Interesse unserer Frauen und Mädchen voll verdienen.

Alwin Rath.

DER ELSÄSSISCHE MALER H. LOUX

Am 19. Januar 1907 verschied, noch nicht 34 Jahre alt, der Maler des elsässischen Volkslebens, Henri Loux. Ein furchtbares Leiden hatte ihm die letzten Monate seines Lebens verbittert, und seine Qualen waren um so größer, als er mit festem Auge das unabwendbare Ende kommen sah, das ihm nicht Zeit ließ, sein Lebenswerk zu vollenden. Dieses selbstgewählte und glühend geliebte Lebenswerk aber sollte nach seinem eigenen Worte die Überschrift tragen: Das elsässische Bauerndorf.

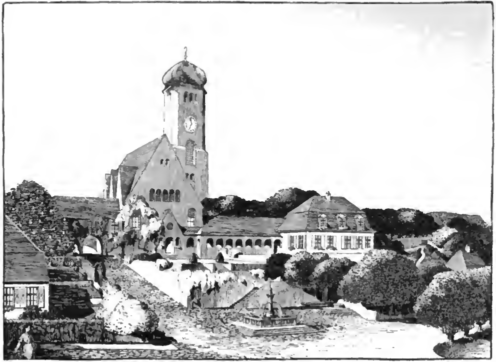
Henri Eduard Loux war am 20. Februar 1873 in dem unterelsässischen Fischerdorfe Auenheim geboren. Sein Vater, wie Großvater und Urgroßvater, Lehrer, stammte aus dem Ban-de-la-Roche, dem französischen oberen Breuschtale, wo die in der Völkerwanderung von den Alemannen in das Gebirge gedrängte keltische Urbevölkerung sich in frommer Zähigkeit bei ihren alten Gebräuchen und ihrer Patoissprache erhalten hat. Seine Mutter stammte aus einer wohlhabenden und angesehenen Bauernfamilie des alemannischen Unterlandes. Der Vater wurde nach Sesenheim, dem Goethedorfe, versetzt, und hier wuchs Loux auf; hier, wo der heilige Forst von Hagenau mit seinen Ausläufern die in das Ried des Rheines übergehenden Ufermatten der Moder umfängt, wurde er zum Maler, und hier ist sein Herz allezeit daheim gewesen. Eine starke Begabung drängte ihn früh zum Zeichnen und Malen, und als er das protestantische Gymnasium zu Straßburg mit seinem älteren Bruder bezog, fand er einen trefflichen Lehrer: den „Papa" Weissandt, in dem die Überlieferungen der alten Straßburger Malerschule in ununterbrochenen Zusammenhängen bis auf die Zeit der Guérins zurückgreifend weiterlebten. 1890 bezog er als einer der ersten Schüler die damals gegründete Straßburger Kunstgewerbeschule, und 1893 kam er auf drei Jahre nach München, wo vornehmlich Nicolaus Gysis sein Lehrer an der Akademie war. Sein bester Freund war dort der 1905 in Dresden allzufrüh verstorbene Bildhauer August Hudler. Seit 1896 in die Heimat zurückgekehrt, hat Loux im Elternhause zu Sesenheim und nach seines Vaters Tode in Straßburg gelebt und gearbeitet. Obwohl das große Werk, zu dem alles, was er geschaffen hat, nur Vorbereitung sein sollte, „das elsässische Bauerndorf", nicht zur Ausführung

gelangt ist, wird Loux doch im Gedächtnisse der Nachwelt der Maler des elsässischen Bauerndorfes bleiben. Denn alles, was er geschaffen hat, von dem „Gänselspiel" an, das er als zehnjähriger Bub entwarf, bis zu der „Bank der Alten", die sich unter der Dorflinde an den letzten Strahlen der Abendsonne laben — einem rührenden Bildchen, das ihm der Tod halbfertig vom Reißbrette nahm —, läßt sich alles unter dem Namen „Elsässisches Bauerndorf" begreifen.

Man kennt in Deutschland das Elsaß zu wenig, und die Wanderfahrer, die jetzt mit Erfolg in unsere Heimat gelenkt werden, beschränken sich fast alle auf die wenigen großen Fremdenstraßen, wo doch das Elsaß ein Land verborgener Überraschungen, die nur dem eifrigen Fußwanderer kund werden, wie kaum ein zweiter Gau im Reiche ist. Vom Pfirter Jura im Süden, wo auf den weltfernen Triften Alpenblumen blühen, über die Hochgebirgskuppen der Belchengegend und die Granit- und Buntsandsteinmassive der Mittelvogesen bis zu dem Burgenrevier im Norden, das in die sanften Hügellinien der pfälzischen Hardt ausklingt, ein ständiger Wechsel in Leuten und Landschaft, doch zusammengehalten durch so viel gemeinsam Heimatliches, daß nirgends die Einheit unterbrochen scheint, nirgends das Gefühl, im Elsaß zu sein, einen Augenblick verloren geht. Der Sequaner der Pfirt vom Schweizer Stammesgenossen, der alemannische Hanauer vom überm Rhein wohnenden Badener, der Franke der Hardt vom pfälzischen Nachbar in der Sprache kaum zu unterscheiden, und doch alle als Elsässer zusammengehalten durch eine die Jahrtausende der Blutes- und Stammeseinheit überwindende geschichtliche Entwicklung und ein bis zum Eigensinne starkes Heimatsgefühl. Im einzelnen eine Mannigfaltigkeit, unbeschreiblich wie das Blumenkleid einer wasserreichen Berghalde und doch ebensowenig verwirrend in ihrer Buntheit und Vielgestalt. Niemand wird zweifeln, daß das elsässische Bauernhaus eine Entwickelungsart für sich ist, weit verschieden vom badischen oder hessischen, und doch hat jedes Dorf seine eigene Ausbildung der Bauart, verschieden vom Nachbarorte und dem damit Vertrauten ebenso leicht unterscheidbar, wie er die Mundart der Nachbardörfer voneinander kennt. Und im Dorfe wieder ist jedes Haus ein Ding für sich, keines nach des anderen Muster, jedes nach eigenem Bedarfe und Kopfe gebaut. Einen Reichtum ohne Prunk, eine Lebensfreude ohne Übermut verkündet jedes dieser selbstbewußten Fachwerke, in jedem wohnt ein eigenes Geschlecht und ein eigenes Schicksal, so daß man das ganze Geschichtsbuch seiner Bewohner lesen kann, wenn man in stiller Mondscheinnacht ein elsässisches Bauern-



HANS HARTIG, Sonniger Herbst.



Zum Aufsatz: Landsiedelungen und Gartendörfer.
(Aus der Preisarbeit von Dr. J. K. Schulze, Dortmund. Darstellung: Paul Engelhardt.)

dorf entlang wandelt. Dorf und Kleinstadt gehen ineinander über; manches Dorf wurde erst durch einen streitbaren Bischof, einen unternehmenden Feudalherren mit starken Mauern umwehrt und wuchs zur Stadt. Noch stehen, mit Zinnen und Wehrgängen gekrönt die alten Mauern und durch einen Torturm schreitet noch heute der Wanderer, unterm hängenden Fallgatter hindurch, in viele elsässische Kleinstädte ein. Manche ist darunter, wo noch kein neues Haus den Eindruck der mittelalterlichen Straßenzüge verdirbt. Stelle dich zur Mittagszeit, wenn der Marktplatz leer ist, an den Laufbrunnen von Dambach, oder Börsch, oder Kaysersberg, oder vieler anderer Städtchen des Reblandes, und du kannst in langen Reihen die vorübergehen lassen, deren Kreuze jetzt hinter der Kirchenmauer verwittern und die vor hundert und dreihundert Jahren hinter diesen großen geschnitzten Einfahrttoren Freude und Kummer wohnen hatten. Willst du wissen, wie sie aussahen, so gehe in die Kirche, betrachte dir den Ritter im Plattenpanzer auf seinem Grabsteine, den Rebmann mit Frau und einem Dutzend Kinder im steifen Sonntagsstaate auf dem blassen Exvoto, den Pfarrer im Mühlsteinkragen auf dem Kanzelbilde. Halb übertünchte Fresken an den Wänden geben in abgebrochenen Lauten eine sagenhafte Kunde von Kriegszeiten und vom schwarzen Tod, der als Würger hinter den Soldatenhaufen herzog. Außer der Kirche, die oft mit ihren meterdicken Burgturmmauern noch einen Gruß aus den Tagen überbringt, wo Karl der Große im Wasgenwalde den Wisent und Elch und Bären jagte, oder die gar in einem verwitterten Steinbilde von der Not erzählt, welche die ersten Christenmönche mit dem wilden Jäger Wuotan zu bestehen hatten, der immer noch in der Herbstnacht durch die Bergschluchten zieht, hat irgendwo in der kleinen Stadt der Bürgersinn sein Größtes und Stolzestes geschaffen: Das Rathaus. Jeder tat am eigenen Hause, was seiner Art und seinem Wesen entsprach, sein bestes an Kunst, Lebensfreude und Behäbigkeit. Das Rathaus aber, mit seinem hohen Staffelgiebel, seinen säulchen- und figurenverzierten Freitreppen und den breiten offenen Fensterreihen der großen Saalflucht erhebt sich in stolzem Abstande vom Bürgerhause und den kleinen burghaften Schlößchen, die sich der Landadel für friedliche Winterswochen in die Stadtenge gebaut hatte. Suche dir alles Schöne im Städtchen zusammen, zuletzt wartet deiner doch noch eine Überraschung, wenn du in das Rathaus trittst.

Das war die Welt des alten Elsasses, die Loux malte. Heute ist sie noch in reichem Leben offenbar, aber doch auch dem Verderb des vorwärts dringenden Unrastes ausgeliefert. Schon wächst hier und

dort der rote Fabrikschlot über das moosbeschwerte Dach des alten Wartturmes. Schon läßt der Bauer vom umherziehenden welschtiroler Maurergesellen die alte holzgeschnitzte Laube, die schon zu des Römers Ausonius Zeit ein Wahrzeichen alemannischer und fränkischer Baukunst war, mit Drahtgeflecht benageln und dann mit Spritzbewurf zuputzen. „Weil es dann vornehmer aussieht, wie in der Stadt." Schon tragen nur in wenigen Dörfern mehr die Männer das rote Brusttuch aus der Zeit des Bauernkrieges und den ehrwürdigen Dreimaster, und die Mädchen kaufen den Staat im Warenhause in Straßburg und Kolmar, statt im Selbstgesponnenen zu gehen. Jahraus, jahrein zieht der Händler über Land und kauft die alten Schränke und Tische und Stühle zusammen; die neuen, die dafür kommen, macht nicht der Dorfschreiner, sondern die liefert mit gedrechseltem angeleimten Aufputz die Fabrik im Dutzend. Noch ist der Hort reich, den wir verschleudern können, aber bald hier, bald dort fühlen wir doch, wie er abnimmt. Es war Zeit, daß ein Maler alles zusammenfaßte, was noch in unserer Väter Kinderzeit in ungestörter Reinheit das elsässische Volkstum war.

Loux war dazu berufen. Er liebte sein Heimatland mit einer kindlichen Innigkeit und besaß Geist und Bildung genug, immer neue Anregungen darin zu entdecken. Während seiner ganzen Schaffenszeit hat er das Elsaß unermüdlich von einer Grenze bis zur anderen durchreist, und wir haben einmal an der Karte festgestellt, daß nur wenige Dörfer darauf von uns nicht zu Fuß durchwandert worden waren. Drei deutsche Maler waren ihm schon in München die wesensverwandtesten erschienen: Ludwig Richter, Moritz von Schwindt und Karl Spitzweg. An sie schließt er sich mit seiner Welt und unbewußt auch vielfach in der Arbeitsweise an.

Das elsässische Dorf im Regen und Sonnenschein, im Frühling, wenn die blauen Syringen aus den Vorgärten leuchten und in der Winternacht, wenn der Mond die weißen Schneekappen auf Schornsteinen und Kirchturmknopf blau umglänzt; der Säemann, der am kahlen Hag entlang in die Furchen ausstreut, und die Schnitterinnen, die beim glühenden Mittagsbrande unterm Nußbaum Essensrast halten; der Rebmann, der den Baum der alten Kelter dreht, und die Hopfenzupferinnen, die im Hofe ihre einförmige Arbeit mit übermütigen Liedern kürzen; der Hirte, der hoch von den Belchenmatten die Alpen grüßt, und der junge Bursch, der bändergeschmückt auf selbstgezüchtetem Hengste zum Schleihtaler Bauernrennen trabt; Mädchen im Sonntagsstaate, die am Feierabend vor dem Stadttore ihre Liebeslieder singen, und Burschen auf dem Tanzboden, die der Wein erhitzt hat, eine alte Dorffehde auszu-

fechten; Hochzeit und Begräbnis, Kindtaufschmaus und einsame, landirrende Handwerksburschenfahrt; Zigeuner und Kesselflicker, Scherenschleifer und Musikanten, Dorfhausierer aller Art; Kinderreime und Volkslieder, Sagen von Heinzelmännchen und Unholden; dann Bilder aus alter Zeit. Der Postillon, der am Marktbrunnen die Pferde tränkt; die arge Unbill des Bauernkrieges; die Jahrmarktbesucher, die in die fahnengeschmückte Pfeiferstadt Rappoltsweiler beim frühen Sonnenaufgange einfahren (das Bild wurde im vorigen Jahrgange wiedergegeben). Das Wunder des Hunabrunnens, die Landsknechte von Lichtenberg, die auf den Spitzen ihrer Hellebarden mit Grausen das fahle St. Elmsfeuer erblicken. Alle diese Bilder sind in Umgebungen gestellt, die noch heute im Elsaß sichtbar vor aller Augen sind. Die Landschaft mit ihren reichen, durch zwei benachbarte Gebirge und die tiefe Rheinebene bedingten Stimmungswechseln ist belebt von Zeugen menschlicher Arbeit, deren viele mehr als ein halbes Jahrtausend lang den Wechsel der Geschlechter mit angesehen haben. Da hinein gehören der Bauer und Kleinbürger von heute ebensogut wie die bärenfellbehelmten Gardisten des ersten Kaiserreiches oder der württembergische Postreiter von 1750. So gibt es kein Bild von Loux, auf dem nicht der Wirklichkeit entnommene, wesensechte elsässische Vorbilder wiederzuerkennen wären, und keines, was nicht ganz elsässisch ist und nur elsässisch sein kann.

Der Künstler selbst wußte genau, was er durch einen so engen Anschluß an die enge Heimat gewann und aufgab. Noch wenige Monate vor seinem Tode antwortete er auf ein Angebot, nach Berlin zu gehen: „Ich habe mir es einmal in den Kopf gesetzt, im Elsaß durchzudringen, und ich will doch sehen, ob ich dabei ganz verhungern muß." Denn freilich darf man nicht vergessen, daß das Elsaß ein kleines Land ist, in dem obendrein manche andere Bedürfnisse der sinnlichen Kultur sich größerer Wertschätzung der Zahlungsfähigen erfreuen als die bildenden Künste; und daß wir heute in Straßburg über eine Schar leistungsfähiger und arbeitsfroher junger Künstler verfügen, wie wohl niemals in den Zeiten höchster reichsstädtischer Blüte, ohne daß das Bürgertum sich solch breiten Wohlstandes erfreuen, die Reichen so altgefestigte Vermögen verwenden können, wie in manchem vergangenen Jahrhundert. Loux hat sich niemals über eine allzugroße Inanspruchnahme seiner Arbeitskraft, über allzueifrige Kauflust für seine kleinen volkstümlichen Bilder beklagen können. Seine Klagen gingen nach der entgegengesetzten Seite und waren nur zu berechtigt.

Die Hoffnung, daß man eines Tages in Alt-Deutschland auf ihn aufmerksam werden würde und daß mit der wachsenden Wertschätzung für das Elsaß im Reiche auch für seine Arbeiten Verständnis erwachen werde, hat er bis zuletzt gehegt, aber ihre Verwirklichung nicht erlebt. Als er starb, war er in Altdeutschland noch fast völlig unbekannt. Im Elsaß aber ist nach seinem Tode doch ein Begriff von dem Verluste, den die engere Heimat mit diesem Frühverstorbenen erlitt, erwacht, und sein Nachlaß hat rasch Käufer gefunden. Selbst kleine Skizzenblätter wurden nun zu Preisen verkauft, die der Lebende für seine Bilder selten erzielen konnte.

Aus dem Nachlasse hat das elsässische Kunsthaus, das die Ausstellung der Werke des Verstorbenen veranstaltete, eine „Loux-Mappe" mit trefflichen Lichtdrucken von etwa dreißig seiner Bilder herausgegeben. EineAnzahl weiterer Bilder, darunter mehrere gute Originallithographien, wurden in den von H. Loux gemeinsam mit dem Verfasser herausgegebenen „Neuen Elsässer Bilderbogen" veröffentlicht, einem Unternehmen, das volkstümliche elsässische Kunst in weite Kreise tragen sollte, leider aber geschäftlich nicht einschlug. Ferner hat Loux für die Saargemünder Fayencerie Utzschneider & Co. eine Sammlung von Tellern entworfen, die Szenen aus dem Lustspiel „d'r Herr Maire" von Stoskopf und damit Darstellungen aus dem elsässischen Bauernleben der Gegenwart enthalten. Sein ganzes Kunstgebiet aber hat er in einem anderen, für die gleiche Fayencefabrik entworfenen Werke entfaltet, in dem Loux-Service. Dort finden sich alle die Anregungen aus der Heimat, die sein Auge wie in einem Brennspiegel sammelte, um sie ausgewählt und verklärt in Bildern wiedererstehen zu lassen, die Holzriegelhäuser, die Dorfstraßen und Dorfkirchlein, die arbeitenden und Feste feiernden Bauern, die Leute der Straße und der trauliche, altehrwürdige Hausrat. Länger vielleicht, als in seinen Bildern, die in den Händen von Sammlern zerstreut sind (und von denen selbst das Straßburger Museum bis heute keines besitzt!), wird auf diesen Tellern Loux' heimatechte und heimatliebe Kunst zur Nachwelt reden, um eines Tages eine wertvolle, reiche und sichere Quelle für die Kenntnis elsässischen Volkstumes am Ausgange des 19. Jahrhunderts zu werden.

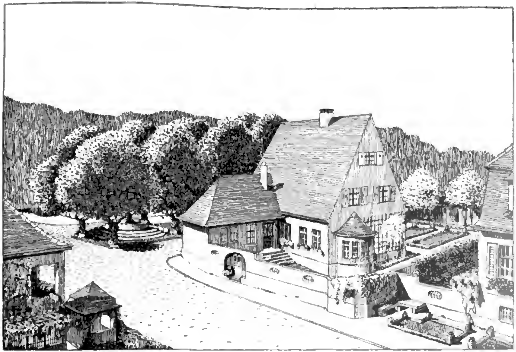
Straßburg i. E., im Herbst 1909. Wilhelm Scheuermann.

MÜNCHNER MALER-POETEN

Was unsere heutige Malerei in ihren markantesten und anerkanntesten Leistungen charakterisiert, anders gesagt, was die Modernität dieser



RUDOLF SCHIESTL, Vor der Stadt.



Zum Aufsatz: Landsiedelungen und Gartendörfer.
(Aus der Preisarbeit von Dr J. K. Schulze, Dortmund. Darstellung: Paul Engelhardt.)

Leistungen ausmacht: ist der vollständige Sieg des „Malerischen" über das „Poetische", der Sieg Leibls und Liebermanns über Böcklin und Feuerbach.

Dieser Triumph des „Malerischen" in der Malerei ist zunächst zweifellos ein Sieg der künstlerischen Sache. Die Gesundung und Erstarkung der Kunst als solcher hängen damit eng zusammen. Denn wenn etwas der Malerei wesentlich ist, so ist es das „Malerische". Und merkwürdig genug, daß eine solche banale Selbstverständlichkeit durch lange Zeit (und Zeiten) hindurch so etwas sein konnte, wie eine esoterische Geheimlehre, ja, es bis zu einem hohen Grad bleiben wird bis in alle Ewigkeit. Es gehört also nicht viel dazu, ein Mysterium zu sein unter den Menschen. Das „Malerische" das Wesentliche der Malerei, wie simpel; aber die Mehrheit der Menschen wird trotzdem verdammt sein, wir könnten auch sagen: so glücklich sein, in alten und neuen Gemälden immer tausend schöne Dinge zu sehen, nur eben nicht das „Malerische". Sie sehen es nicht, weil sie es nicht suchen.

Was aber suchen sie?

Das „Poetische".

Dieses Verhalten des Laientums hat in moderner Zeit zwei extreme Wirkungen hervorgebracht. Alle Maler mit schwachem malerischen Können und noch schwächerem Gewissen haben sich aus ihrer Not eine Tugend, aus ihrer Armut einen Reichtum und aus der Nichtswürdigkeit ein Verdienst gemacht. Sie gaben einzig, was das Laientum einzig wollte, und wurden auf diesem Weg allgemach zu Verrätern und Verderbern der Kunst. Sie waren lange die Herrschenden. Und sie brachten es fertig, selbst bedeutende Talente in ihren Bann zu ziehen und vom Grund aus zu verderben.

Nur wenige ganz starke widerstanden, diese hatten einen harten Kampf zu kämpfen. Und sie kämpften ihn mit grimmigem Trotz. Sie sahen, wie die andern mit dem „Poetischen" ihr glänzendes Geschäft machten, indem sie die Kunst verrieten und verleugneten; darum gebot ihnen ihr Trotz und ihr Stolz, diesem „Poetischen" ängstlich aus dem Wege zu gehen, und rein und allein damit wirken zu wollen, was ihrer Kunst Wesen ausmacht, mit dem Malerischen.

Und siehe, diese Trotzigen und Starken blieben in dem schweren Kampf zuletzt Sieger — ohne natürlich alle Festungen und Verschanzungen der andern zu erobern —, und ihr Sieg bedeutete (um mich zu wiederholen:) den Sieg des Malerischen über das „Poetische".

Es ist, wir alle wissen es, eine ruhmvolle Sache um diesen Sieg. Großes und Segensreiches hat sich da vollzogen. Und es war un-

vermeidlich, daß das „Poetische“ dabei arg ins Gedränge kam. Der Fall Böcklin trat ein. Obwohl in dem ganzen Kampf keineswegs gegen das „Poetische“, sondern eben nur für das Malerische gekämpft wurde, ist doch das „Poetische“ an sich dabei unterlegen und unvermerkt als das Antimalerische behandelt und eingeschätzt worden.

Das ist es aber nicht, braucht es an sich nicht zu sein. Es kann niemals das Wesentliche der Malerei sein; aber es braucht als ein Ingredienz derselben vom Maler nicht notwendig mit Todfeindschaft behandelt zu werden. Die Malerei der größten Kunstepochen stand im Gegenteil mit ihm auf bestem Fuß. In der Blütezeit der florentinischen, wie der venezianischen, wie der holländischen und alten deutschen Kunst hat die Malerei nur ausnahmsweise auf das „Poetische“ verzichtet. Die Maler, die heute, dem mächtigen Zug der Zeit entgegen, ebenfalls nicht darauf verzichten mögen, befinden sich also, sofern sie nur das Malerische nicht vernachlässigen, in der besten Gesellschaft.

Aber sie haben naturgemäß einen harten Stand. Denn sie stehen heute abseits. Und sie werden nur zu leicht verwechselt mit jenen, die mit wirklich unwürdigen und unmoralischen Konzessionen an das Laientum die Kunst auf den Hund gebracht haben. Ich will damit keineswegs sagen, daß sie nicht von vielen in ihrer Bedeutung erkannt werden, nur sind dies gerade nicht die Wortführer des Tages.

* * *

In diesem Sinn und Zusammenhang möchte ich für diesmal nur auf einige jüngere Münchner Künstler die Aufmerksamkeit lenken.

Wer kennt Hermann Frobenius? Er ist dennoch nicht mehr ganz jung, er hat noch in Böcklins Werkstatt gearbeitet. Aber ein Schüler dieses Meisters im Sinne von Nachahmer — wie Stuck oder Kuschel gelegentlich — war er nie. Niemand wird seinen Bildern, am wenigsten seinen figürlichen, Böcklinschen Einfluß anmerken. Diese Tatsache ist allein schon ein Beweis für ein starkes künstlerisches Rückgrat.

Man wird Frobenius nicht gerade einen Koloristen nennen — so wenig wie Böcklin. Und doch ist ihm die Farbenzusammenstimmung die Hauptsache. Auch auf seinen großen Figurenbildern. Er macht auch in seinen Skizzen nicht zeichnerische Komposition, wie man es vielleicht voraussetzen möchte. Die Idee seiner Bilder wächst ihm aus einem bestimmten farbigen Klang heraus. Dieser ist immer das erste, was er feststellt. Er ist sein eigentliches „Thema“. Durch diesen Farbenrhythmus will er auch vor allem wirken. Nicht durch das „Poetische“ oder bedeutend Stoffliche, was beides, um dies endlich

auszusprechen, eins und dasselbe sagen will. Nie ist ihm dies das Wesentliche, wie vielleicht viele ihm heimlich vorwerfen. Mit gutem Gewissen hat er sich einmal ausdrücklich dagegen verwahrt. „Wenn es zu aller Zeit", so schrieb er gelegentlich, „Begabungen gegeben hat (und er denkt gewiß dabei an sich selber) die dem Beschauer poetische Stimmungen durch sichtbare Gestaltungen auf der Fläche zu suggerieren wußten, so waren sie doch nicht dadurch Künstler, so lag doch nicht darin das Wesen ihrer Kunst; vielmehr lag dieses in der Erfüllung ganz anderer ‚rein formaler' Forderungen, ohne welche jene poetischen Suggestionen sofort ganz unerträglich werden."

Der Inhalt dieses Satzes deckt sich mit dem Gedankengang unserer Einleitung.

Wenn aber das „Malerische" durchaus das einzige Thema dieses Malers ist, wie jedes andern auch, der ein Künstler heißen darf, so hat dies doch einen weniger engen Sinn bei ihm und läuft auf andere Wirkungen hinaus als bei denen, die ein gewisser Sprachgebrauch ausschließlich die „Modernen" nennt, und mit deren Leistungen die seinigen nicht verglichen werden dürfen. Denn seine Stärke liegt in entgegengesetzter Richtung und befähigt ihn vor allem zu sinnreicher und feierlicher Dekoration. Das Tafelbild ist ihm fast nur ein Notbehelf. Auf festlichen Wänden, als dekorativer Schmuck wären denn auch diese Gestalten, die auf seinen Leinwänden oft allzu schemenhaft, allzu unkörperlich, allzu unfleischlich anmuten, besser an ihrem Platz. Die Einzeldurchbildung, die koloristisch-interessante und reizvolle Behandlung jedes noch so kleinen Flecks, die Lebendigkeit der Epidermis bis in das kleinste Stück Fleisch hinein, was man alles auf den Tafelbildern oft mit Enttäuschung vermißt, dürfte dort niemand von ihnen fordern.

Wandflächen aber müssen dem Künstler gegeben werden. Man kann dazu nur sagen: Wehe dem Künstler, dessen Talent seine Zeit nicht zu brauchen weiß. Andere auch sagen: So sind einmal die Bedingungen heut, also: hic Rhodus, hic salta! Nie aber darf man Unzeitgemäßheit und Impotenz verwechseln.

Wenn Frobenius mit seinen feierlichen Kompositionen immer ein wenig an die Freske gemahnt, läßt die Art Rudolf Schiestls fast an den Holzschnitt denken — freilich nur in einem ganz besondern Sinn. Und in der Tat hat dieser Malerpoet viel für den Holzschnitt gearbeitet, das beste vielleicht in den Heften des „deutschen Spielmann" (München, Callwey). Die von ihm illustrierten Nummern heißen: „Gute alte Zeit", „Abenteurer", „Tod", „Menschenherzen". Die Titel

sind bezeichnend für Schiestl. Der ganze Künstler ist schon in diesen Holzschnitten; doch noch wuchtiger und origineller wirkt er in der breiten Manier des farbigen Steindrucks. Leider gibt es nur wenige Blätter von ihm in dieser Technik: „Abendmelodie", „Schäfer", „Frankenwein", „St. Antonius", „Sauhandel" — letzteres farbige Radierung; sie alle werden einmal sehr gesucht sein.

Von gut künstlerischem Instinkt spricht der Umstand, daß Schiestl unter allem „Poetischen" und Inhalt aus dem Menschenleben dem zuständlichen Element vor dem erzählenden ausschließlich den Vorzug gibt, also demjenigen, das mit malerischen Mitteln verhältnismäßig am vollkommensten zu fassen, ja besser mit Gestaltung (Zeichnung und Malerei) als mit Worten zu vergegenwärtigen ist. Immer dominiert der Maler (oder Zeichner), immer erscheint das Malerische als letztes Gewollte. An das sogenannte „Genre" streift er darum nur gelegentlich einmal von weitem. Er erhebt sich fast immer zum Symbolischen. Die Gebärde eines Baumes und die Gebärde eines Menschen gelten ihm gleich wenig und gleichviel; eine Geste und eine Farbe sind ihm zugleich malerische wie geistige Ausdrucksmittel und das eine in so hohem Grade wie das andere. Darum genügt ihm auch oft schon die einzelne Gestalt in Verbindung mit der Landschaft.

Zum Teil sind Schiestls Steindrucke Reproduktion (oder richtiger Reproduktionen) seiner eigenen Bilder. Diese Bilder beweisen, daß Schiestl neben seinen poetischen doch eben auch ganz spezifisch malerische Bedürfnisse hat, die befriedigt sein wollen. Inhaltlich sagen die Bilder nichts anderes und nicht mehr als die Holzschnitte und Lithographien; aber der Inhalt wird eben zur Nebensache, wo die Malerei anfängt. Was wir von dieser vor allem verlangen, ist malerische Schönheit, und Schiestl weiß sehr wohl — und jeder, der seine kostbaren kleinen Bilder kennt, weiß es: daß er im Temperabild, dessen Technik er so meisterhaft beherrscht, eine Schönheit zu geben vermag, die vom Inhalt unabhängig ist, eine malerische und materielle Schönheit, die an sich schon den Sinn gefangen nimmt und die Seele bezaubert. Der farbige Akkord wird hier die eigentliche Musik, das an sich Wertvolle, das „Poetische" klingt nur noch so mit. Die vorzüglichsten dieser Bilder sind: „Frühling" — Stimmung in Rosa und Blond; „Auf der Wiese" — mit der Dominante Blau-Grün; „Vor der Stadt" — Stadt grau, Landschaft braungrün, Figur Rot-Schwarz. Diese Bilder sind Kleinodien. Und so dürfen wir kecklich den Maler in Schiestl doch höher stellen als den Illustrator. Auch bin ich fest überzeugt, daß von diesem heut so Verborgenen noch viel die Rede



HANS HARTIG, Werden und Vergehen.









HANS THOMA, Bildnisse von Verwandten (das Frauenbildnis die Mutter Thomas).

sein wird und noch in Zeiten, da manche der Vergessenheit anheim gefallen sein werden, die heute von sich Lärm machen.

Mit Rudolf Schiestl zusammen sei Ernst Kreidolf genannt, der Künstler des Bilderbuchs, der den Beweis geliefert hat, daß ein Künstler für die Kleinen ein großer Künstler sein kann — es eigentlich sein müßte.

Kreidolf ist recht der reine Typus des Malerpoeten. Er ist in höherem Grad als andere in zwei Damen zugleich verliebt, die streng genommen — wirklich streng genommen, nicht dieselben Wege haben. Er läßt sich von der Kunst und der Poesie zugleich führen. Genauer gesagt, er läßt sich in der Hauptsache von der Kunst führen, aber doch von der Poesie gelegentlich auf Seitenpfade locken, lustige Schlängelpfade zwischen Blumenwiesen und schwindelnden Felsen, durch schauerliche Gründe und über goldene Hügel, ja, läßt sich tragen, denn die Dame hat Flügel, in Ätherhöhen und wandelt mit ihr auf weißen Sommerwolken und auf Strahlen des Mondscheins.

Und wer ließe sich solche Abschweifungen, solche Poetenausschweifungen nicht gern gefallen?

Wenn nur der Künstler sich unterwegs nicht selber vergißt?

Daß dieser dabei gelegentlich zu kurz kommt, läßt sich nicht leugnen. Es gibt im Reich der poetischen Phantasie, von inneren Vorgängen ganz abgesehen, weite Regionen, wo die sichtbare Darstellung sozusagen nicht hinreicht oder doch auf bedenkliche Schwierigkeiten stößt. Z. B. kann die poetische Phantasie ohne Unzuträglichkeit alles anthropomorphieren: Die Sonne, den Mond, die Erde und alle Kreatur. Gegen die sichtbare Darstellung aber sträuben sich solche Anthropomorphismen mehr oder weniger. Ein Widerstreit zwischen der Ungebundenheit des Poetischen und der gesetzmäßigen Bedingtheit des Plastisch-künstlerischen macht sich dann geltend ... Mit voller Sicherheit des Gefühls aber vermag man Kreidolf da vollen Beifall zu zollen, wo die rein künstlerischen Qualitäten der Darstellung von der poetisierenden Tendenz nicht beeinträchtigt werden, und das ist bei der großen Mehrheit seiner Sachen in hohem Grad der Fall. Die lineare Arabeske und das farbige Ornament sprechen dann eine Sprache für sich, und in dieser rein künstlerischen Sprache hat er uns so viel und so Bedeutendes zu sagen, daß wir die Poesie daneben, das Inhaltliche und Sinnreiche, nur noch als eine Gabe obendrein empfinden. Und das ist, im Griffelwerk wie im Farbengebild, das richtige Verhältnis zwischen dem Künstlerischen und dem Poetischen.

Auf dem Weg zur reinen Malerei zeigt sich Kreidolf mit einem Bild (Tempera) im heurigen Glaspalast. Er nennt es „Berggruß". Ein rechtes „Grüßgott" ist es aus traumhafter Elfenwelt, als Malerei noch etwas schüchtern und zaghaft, aber nicht schülerhaft, nur eben von der Unentschlossenheit und Unerschlossenheit der Knospe, die — „Wunder noch verspricht".

In lithographischen Blättern hat auch Paul Hey bis jetzt sein Bestes gegeben. Und auch ihm genügt die malerische Erscheinung, so hohe Anforderungen er auch an sie stellt, an sich nicht, er muß in ihr und durch sie das Poetische ausdrücken, die Seele und den Sinn des Lebens, der Erdenkinder Lust und Leid. Er schildert am liebsten die Feste des Jahres und der Lebensalter mit Weib, Wein und Gesang, und mit teils spießbürgerlichem, teils romantischem Anhauch, ein wenig mit Schwindschen Reminiszenzen, immer etwas altmodisch und doch so, wie es noch nie da war, das Malerische nie vernachlässigt über dem Poetischen, das Detail mannigfaltig, die Figuren zahlreich aber bildhaft zusammengehalten durch einheitlichen Ton und glückliche Lichtführung, die Landschaft oder Architektur immer im Übergewicht gegen die Figuren, der Hauptakzent — man denkt wahrhaftig an Rembrandt — immer ein starkes Licht mit Mittelpunktbedeutung; so in den Blättern: Heilige Nacht, Sommernacht, Auf der Flucht, Waldschenke, Serenade — alle, obwohl ohne Lokalfarben, doch sehr farbig wirkend. Die Inhalte und Töne des alten Volkslieds werden da zu Gestalten, die dann gelegentlich auch ironisch gemeint sind. Aber die reine naive Liebe herrscht vor.

Es sind Blätter fürs Haus — Volkskunst im besten Sinn. Das Poetische ist nun einmal volkstümlicher als das Künstlerische (Malerische); das Volk kann zur Kunst nur durch das Medium der Poesie gelangen. Das Volk braucht eine Kunst, die „Sinn" hat.

Denken wir darüber nicht allzu verächtlich. Aus zweierlei Bedürfnis ist die Kunst hervorgegangen: aus dem, zu schmücken, und aus dem andern: einen Sinn in sichtbare Zeichen zu legen. Von beiden kann sie sich emanzipieren; doch fordert ihre Würde dies nicht unbedingt, und die letzten Folgerungen dieser Emanzipation zieht überhaupt nur die sogenannte Liebhaberkunst.

Benno Rüttenauer.

ANKÄUFE DER GALERIEN

BARMEN, RUHMESHALLE. (KUNSTVEREIN)

GEMALDE:

J. G. Dreydorff: Stille Mondnacht. — Artur Kampf: Herrenporträt. — Georg Burmester: Fischerhafen im Winter. — Max Clarenbach: Frühling am Niederrhein. — Walter Ophey: Am Hittorfer Maar.

BRONZEN:

Bernhard Hoettger: Weiblicher Torso.

BERLIN, KAISER=FRIEDRICH=MUSEUM

GEMALDE:

Anton Graff: Weibliches Bildnis. Männliches Bildnis. — Herri met de Bles: Triptychon mit Kreuzabnahme. — Werkstatt des Masaccio: Predellenstück, zwei Szenen aus dem Leben des heil. Nikolaus und des heil. Julian.

BILDWERKE:

Süddeutscher Meister um 1490: Madonna (Ton). — Bayrischer Meister um 1515: Zwei Holzreliefs mit Heiligen. — Deutsches 17. Jahrhundert: Holzkruzifix. — Deutsches 18. Jahrhundert: Pietà (Ton). — Deutsches 15. Jahrhundert: Madonna (Holz). — Pietro Tacca: Tonmodell eines gefesselten Sklaven. — Bayrisches 14. Jahrhundert: Madonna (Stein). — Schwäbischer Meister um 1500: Madonna mit Stifter (Holz). — Niederländisches 16. Jahrhundert: Enthauptung Johannes d. T. (Holzrelief). — Mittelrhein um 1525: Madonna (Holz). — Süddeutsches 18. Jahrhundert: Maria auf der Weltkugel (Holz). — Fr. Ignaz Günther: Maria auf Wolken (Holz). — Süddeutsch um 1700: Heiligenstatuette (Holz). — Holländisches 17. Jahrhundert: Bronzestatuette eines Verwachsenen. — Süddeutsch um 1300: Steinmadonna. — Bayrisches 15. Jahrhundert: Engel (Stein). — Süddeutsches 18. Jahrhundert: Nepomuk (Speckstein). Johannes d. T. und Johannes der Ev. (Holz). — Romanisches 13. Jahrhundert: Porträtkopf (Kalk). — Bayrisch um 1420: Hl. Agnes (Holz). — Bayrisch um 1520: Hl. Katharina (Holz). — Fränkisch um 1460: Hl. Elisabeth (Holz). — Fränkisch um 1490: Hl. Sebastian. — Süddeutsches 16. Jahrhundert: Nikodemus am Leichnam Christi (Holzrelief). — Schlesisch um 1500: Kruzifix (Holz). — Schwäbisch um 1420: Trauernde Frauen unterm Kreuz (Holz). — Elsässisch

um 1480: Zwei Bildnisbüsten (Stein). — Deutsch um 1200: Verkündigung (Elfenbein). — Elsässisches 14. Jahrhundert: Madonna (Stein). — Niederrheinisch um 1380: Madonna mit Kind (Holz). — Schwäbisch um 1520: Hl. Sippe (Holz). — Ulm um 1510: Hl. Sippe (Holz).

BERLIN, NATIONALGALERIE

GEMÄLDE:

J. Gruer: Bildnis des Generals der Infanterie K. von Voigt-Rehtz. — B. Plockhorst: Weinet nicht um mich. — J. H. Tischbein: Selbstbildnis. — Fr. Burg: Bildnis des Landschaftsmalers Genelli. — A. v. Werner: Bildnis des Wirklichen Geheimen Rates Dr. v. Lucanus. — G. Schönleber: Quinto al mare.

GRIFFELKUNST:

W. Busch: 61 Blatt (Blei, Tusche). — F. Krüger: Bildnis des Oberhofgärtners Ferd. Fintelmann (Pastell). — F. Skarbina: Drei Blatt (Blei). — P. Janssen: Zwei männliche Studienköpfe. — K. Grab: Vier Blatt (Aquarelle).

BILDWERKE:

O. Aichling: Junges Weib (Bronze). — F. Schäfer: Büste des Wirklichen Geheimen Rats Prof. Dr. Althoff (Marmor). — Christ. Rauch: Goethebüste (Bronze).

BREMEN, KUNSTHALLE

GEMÄLDE:

Edouard Manet: Bildnis des Dichters Zacharia Astruc aus dem Jahre 1863. — Konrad v. Kardorff: Französische Landschaft. — Camille Pissarro: Märzsonne. — Frank Duveneck: Studienkopf. — Kaspar David Friedrich: Felsental (Harzlandschaft). — Rudolf Friedrich Carl Suhrlandt: Zwei Bildnisse, darstellend Herrn F. L. Quentell und dessen Frau.

BILDWERKE:

Ernst Barlach: Schäfer im Sturm (Holz). — Theodor von Gosen: Heinrich Heine (Bronzestatuette). Verschiedene Plaketten von Benno Elkan, Hermann Hahn, Désiré Ringel und Ignatius Taschner.

DRESDEN, KÖNIGLICHE GEMÄLDEGALERIE

Carl Gustav Carno: Aussicht auf Florenz. Ausblick in Hosterwitz. — Walther Leistikow: Am kleinen Wannsee. — Claude Monet:

Seineböschung bei Lavacourt. — Karl Vogel von Vogelstein: Bildnis des Dresdner Kunstkenners Johann Gotthold von Quandt. Bildnis der Gattin des J. G. von Quandt. — Friedrich Matthäi: Bildnis des Leipziger Kaufherrn Johann Gotthold Quandt. — Traugott Leberecht Pochmann: Bildnis des Vorgenannten. — Anton Graff: Bildnis der Frau Kötsch, noch als Fräulein Pezold. — Gustav Eduard Seydel: Selbstbildnis des Künstlers.

DÜSSELDORF, STÄDTISCHE KUNSTHALLE

Gustav Schönleber: Brücke in Viareggio. — Hans von Bartels: Die Frau des Muschelfischers. — Wilhelm Hambuchen: Kanal an der flandrischen Küste. — Gerhard Janssen: Freund Bendemann. — Oskar Zwintscher: Bildnis vor Kacheln. — Max Stern: Hochamt in den Dünen. — Ad. Bermann: Lenbachbüste (Bronze). — Huthsteiner: Büste des Kronprinzen.

FRANKFURT, STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

Giovanni Battista Tiepolo: Die Heiligen der Familie Grotta. — Giovanni Battista Piazetta: Verkündigung Mariä. — Charles François Daubigny: Le verger.

HANNOVER, KESTNER-MUSEUM

Max Liebermann: Straße in Amsterdam. Strandszene in Nordwyk. — Bronzebüste von A. Rodin: Der Kunstschriftsteller Geffroy. — Schrank aus Schloß Oppershausen bei Celle. — Großer italienischer Prunkschrank, reich mit Silber beschlagen. — Große silbervergoldete Augsburger Schüssel, dazu Kanne. — Kollektion von koptischen Stoffen.

KÖLN, WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM

Kölnische Schule des 15. Jahrhunderts: Krönung Mariä mit den 24 Ältesten. — William Beechy: Bildnis eines englischen Offiziers. — Eugenio Lucas d. Ä.: Die Verteidigung von Saragossa. — Oberdeutsche Schule um 1530: St. Nikolaus. — Niederrheinische Schule des 14. Jahrhunderts: Sitzfigur eines Heiligen. — Julius Bretz: Korngarben. — Max Clarenbach: Winter. — August Deusser: Pauker und Trompeter. — Paul Gauguin: Frauenbildnis. — Carl Hartmann: Ernte. — Ludwig von Hofmann: Brandung. — Gotthardt Kuehl: Lachende Köchin. — Alphonse Legros: Die Geographiestunde. — Ernst te Peerdt: Parkszene. Winterlandschaft. — Adolf Schinnerer: Bergfest. — Max Stern: Kinderwärterinnen. — Wilhelm Trübner:

Selbstbildnis als Einjähriger. — Emil Rudolf Weiss: Niki. Rosenstill- leben. — Fritz Westendorp: Beguinenhof in Brügge. — Franz Stuck: Der Athlet (Plastik).

LEIPZIG, MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

GEMÄLDE:

Das Vermächtnis des aus Leipzig gebürtigen Malers Alexander Schmidt-Michelsen, bestehend aus 29 Öl- und Pastellgemälden, 9 Aquarellen und mehreren Griffelkunstblättern, darunter vom Schenkgeber selbst: Kleines Ölbild (unvollendet) auf Holz: Im Atelier. Pastell: Marktplatz in Furnes. Größere Ölgemälde: Die Bäckerei (Motiv aus Kallmünz). Kirschblüte (Motiv aus Zöbigker bei Leipzig). Im übrigen deutsche und französische Meister der Gegenwart, ein Spanier, Ramón Casas: Interieur (kleineres Ölbild), ein Anders Zorn: Badende Mädchen (kleinere Ölskizze).

Außerdem wurden erworben: Graf Leopold von Kalckreuth: Bildnis der Gräfin Kalckreuth. Nachtwächter im Schnee. — Wilh. Steinhausen: Selbstbildnis. — Anton Klamroth: Bildnis des Prof. Dr. Wach. — Karl Strathmann: Die Anbetung der 3 Könige.

GRIFFELKUNST:

Leo Samberger: Bildnis Lenbachs (Kohlezeichnung). Die Kunstblättersammlung wurde durch Handzeichnungsserien von Busch, Spitzweg etc. bereichert.

BILDWERKE:

Matthieu Molitor: Der Gürtelbinder (Bronzestatue). — Georg Wrba: Bronzebüste des Oberbürgermeisters Dr. Tröndlin-Leipzig.

MAGDEBURG, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Leopold Graf Kalckreuth: Johannes (Knabenporträt). Der Leuchtturm von Cuxhaven. — Karl Spitzweg: Der Wachtposten. — Gregor von Bochmann: Aus dem estländischen Volksleben (Aquarell). — Max Liebermann: Aus der Judengasse (Kreidezeichnung). — M. O. Müller: Judith mit dem Haupt des Holofernes (Serpentinstein-Plastik). — Anton Graff: Porträt des Kabinettssekretärs Horzisky, Rheinsberg, 1777.

MANNHEIM, STÄDTISCHE KUNSTSAMMLUNG

Anselm Feuerbach: Badende Kinder. Kinder am Springbrunnen. — R. Gönner: Kartoffelsucherinnen. — Philipp Klein: Töpfe. Hof mit

Pferd. Beim Frühstück. Dame mit Rosen. — Wilhelm Oertel: Selbstbildnis. — Oppenheimer: Henley-Regatta. — Max Klinger: Büste des Gelehrten Wilhelm Wundt.

MÜNCHEN, NEUE PINAKOTHEK

Alphons Spring: Interieur aus Schleißheim. — Eduard Kurzbauer: Bäuerin am Spinnrad. — Richard v. Poschinger: Die Sandgrube. — Karl Schuch: Apfelstilleben. Felsige Waldlandschaft. — Christian Landenberger: Badende Knaben. — Leo Samberger: Bildnis des Bildhauers Prof. Jakob Bradl. — Giulo Beda: Sonniger Wintertag im Dachauer Moos. — Fritz Aug. Kaulbach: Tulpenstilleben. — Matth. Schnid: Ansicht aus Feldkirch. — Becker-Gundahl: 3 Rötelzeichnungen. — Bernhard Blecker: Porträtbüste des Malers Pallenberg (Bronze). — Albert v. Keller: Saal aus Versailles.

NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM

Spätmittelalterliches Kastenreliquiarium, kupfervergoldet, mit gepreßtem Silberblech. — Holzgeschnitzte Gruppe: Christus und der ungläubige Thomas, oberbayerisch, um 1515. — Vier Fuldaer Porzellanfiguren. — Porträtbüste aus Ton von Valentin Sonnenschein (1739 bis 1816). — Zwei große Porträts von Friedrich Amerling, datiert 1832. — Eine größere Sammlung von Gläsern des 16.—18. Jahrhunderts, darunter ein von Wenzel Jamnitzer reich montierter Humpen.

STUTTGART, K. WÜRTT. KUNSTSAMMLUNGEN DES STAATS

GEMÄLDE:

F. Hodler: Landschaft. Selbstporträt. — Diez: Waldlichtung. — Schmid-Reute: Ruhende Flüchtlinge. — Sérusier: Landschaft. — K. Bauerle: Frühmorgens. — W. Trübner: Bepacktes Kürassierpferd. — P. Quast: Niederl. Baderstube. — C. v. Hayeck: Strandbild.

GRIFFELKUNST:

Außer Nachbildungen mehrere graphische Originalarbeiten. Von älteren Meistern als Haupterwerbung: Rembrandt: Der h. Franziskus (Bartsch 107). Von neueren Meistern: Arbeiten von Seymour Haden, Max Klinger, Wilhelm Leibl, Max Liebermann, J. F. Millet, Félicien Rops, Ferd. Schmutzer, Max Slevogt u. a.



Schiffer am Steuer

Gedruckt wie alle übrigen Illustrationen des „Jahrbuches der bildenden Kunst“
mit Farben von Berger & Wirth, Farbenfabriken, Leipz[illegible]